

В. Медушевский

ИНТОНАЦИОННАЯ
ФОРМА
МУЗЫКИ

В. Медушевский

ИНТОНАЦИОННАЯ
ФОРМА
МУЗЫКИ

МОСКВА

Издательское объединение

„КОМПОЗИТОР“

1993

От автора

О чем эта книга?

Несказанна, благоуханна красота музыки. Для слушателей она — струение чистых благодатных энергий, омывающий сердце и освещающих душу. Музыкантам открыта сверх того неисчерпаемая сложность ее звуковой организации, прячущей в себе одновременно строгость мысли и вдохновение. Шуман писал о Бахе, что тот знал в миллионы раз больше, чем мы только можем это вообразить. Глубокие же знания не замещают тайны, а ведут к ней: подлинная тайна чем ближе — тем непостижимее для рассудка.

Эта книга — о парадоксальности звуковой формы музыки, осиянной смыслом, красотой, гармонией и радостью духовной жизни¹, о невероятном сочетании несочетаемого в ней: конь и трепетная лань оказываются в одной упряжке. Как это возможно?

В чуде музыки продолжилось чудо человека. Его мышление направляется, как известно, единством двух стратегий познания — структурно-аналитической и нечленимо-целостной. Острой мыслью проникается слиянное, отделяется, например, цвет от формы предмета, высота звука от тембра или громкости; восприятие сосредоточивается на немногих, зато четко осознаваемых элементах и связях. Но те, кто бритвой аналитической мысли режет нежную ткань мира, язвительно вопрошая: «Где ж его тайна? Не видим никакой тайны!» (и, действительно, не видят ее), — те лишь узкие специалисты. А человеку дано также прозревать неделимую суть вещей, схватывая мир в его целостности. Есть знания, информация. Но есть и живые силы души, есть воля, высокие стремления, чудесные энергии веры, надежды, любви.

Есть и третье: в слиянии понимания и душевных энергий рождается смысл, давая начало духовной жизни человека. Истина, красота, добро, ожившее в человеке, — это не оголенные информационные структуры, и не глупые метания страстей, но согласие чистых мыслей и светлых сил души.

¹ Читатель уже почувствовал, что речь в книге пойдет лишь о музыке высокой традиции. Понять, как удушается смысл в музыке, как она становится хрипением, отчаянным воплем тьмы и псевдорадостью агрессии, как соответственно разлагается и упрощается до примитива форма, — конечно, важно, но это предмет другой работы.

Медушевский В.

Интонационная форма музыки: Исследование. —
М 42 М.: Композитор, 1993. — 262 с.

ISBN 5-85285-075-6

Книга представляет собой теоретическое исследование целостной концепции художественной формы музыки.

Для музыкантов-профессионалов, а также читателей, интересующихся вопросами теории и эстетики музыки.

4905000000—021

М — ИБ № 9 от 16.04.93 г. № 34

082(02)—93

ББК 85.31

Откуда в нашей психике гармония слиянности-раздельности? Для чего она заложена, по свидетельству нейропсихологии, даже в устройство мозга человека? Для того, чтобы доступны были ему тайны сущего. Современная физика освободила человечество из плена механистических воззрений, обнаружила недостаточность одной лишь логики твердых тел. С очевидностью она показала: мир — сопряжение дискретности и континуальности. Видимый мир полтора десятка миллиардов лет назад был рожден чудовищным напряжением внезапно раздувшегося вакуума и до сих пор погружен в это таинственное ничто и взаимодействует с ним.

Куда ни кинуть взгляд — всюду обнаружим единство прерывного и непрерывного. Одно время надеялись обрести ключ к загадкам наследственности в дискретной структуре ДНК. Но выяснилось: структура подвижна, блоки ее соскакивают, блуждают и как-то вновь находят свое место. А главное, из наличия генного аппарата в каждой из миллиардов клеток тела логически никак не выводится общий план организма, запрещающий, например, человеческому уху отрастать на пять метров. Присутствие развивающегося целого в части — недоступно одной лишь логике твердых тел. Нужна диалектическая логика союза континуального и дискретного. И вот древнейшая интуиция управляющей телом души-энергии, подобно другим великим интуициям, возвращается в культуру с эскортом науки — с прежними или новыми именами, например, биологического поля, в котором нечленимо-голографически записана единая пространственно-временная организация человека так, что клетки зародыша множатся, а поле остается единым, обнимая собой меняющееся число клеток.

Посмотрим с этой точки зрения на музыку, на устройство ее формы. Какой она видится, например, сквозь призму элементарной теории музыки или гармонии? Здесь поражает ее строгий анализ, дискретность. Мы видим, как из реально нечленимой цельности звучания слух аналитически извлекает различные стороны, прежде всего высотную и временную. Мы наблюдаем далее, как физически непрерывную высотную сторону слух разбивает на небольшое, легко обозримое число ступеней и измеримых интервалов между ними. Из них строятся звукоряды, лады, аккордика, система тоналностей. Столь же строго организована ритмическая сторона, квантующая и организующая время, далее синтаксис, композиция. Из этой дискретности вытекает возможность алгоритмизированного обучения, когда каждый шаг в развитии ученика контролируется столь же строго, как в геометрии или физике.

Но это лишь одна сторона формы. А другая? Другая тоже хорошо знакома музыкантам. Звучание схватывается в живом единстве его сторон — артикуляционной, высотной, тембровой, ритмической, громкостной. Ожившие звуки, одухотворенные че-

ловеческим чувством и мыслью, становятся интонациями. Вспомним любую интонацию Бетховена, Баха, Моцарта, Шопена. В каждой из них интуитивно ощущается присутствие безмерно богатого и глубокого содержания, в каждой из них свергнут весь мир, в каждой — бездонность целостного мироощущения художника, мироощущения взрастившей его национальной культуры, мирозерцание эпохи... Такими целостными ступками истории и культуры мыслят музыканты, выстраивая вселенные художественного смысла.

Звуки музыки бесконечно радуют нас, ибо в них оплотнено единство всех наших сущностных сил — и трезвенной рациональности, и всепроникающей интуиции, пламенной способности представления, способности мыслить озарениями, в любой миг ошущая в себе веяние духа, целостность жизни, бесконечность жизненных смыслов. Мудрость содержательной музыкальной формы — воплощение мудрости души, а она есть энергично-смысловое постижение сущего, благодарное и радостное приятие в себя истины, добра и красоты.

Как проникнуть в полифонию опредмеченных в звуках психических сил? Каким образом структурно-аналитическое начало взаимодействует с интуитивно-интонационным? И что получается в результате? Какова музыкальная форма в целом?

Это центральный вопрос книги.

Насколько он изучен? Интонационные и аналитические воззрения на музыку соседствуют уже тысячи лет, но вопрос об устройстве формы в целом, о ее единстве не прояснен в существенных моментах, что и требует специального исследования.

Трудно осветить столь глобальную проблему, охватывающую музыку всех веков и народов. Здесь нет иного выхода, кроме построения теории — саморазвертывающейся и самоподтверждающейся системы основных понятий и положений. Образно это саморазвертывание теории можно представить так, что сначала мы наблюдаем музыку с максимального отдаления, с максимальной высоты, когда не видны различия цивилизаций, культур эпох, стилей, жанров, а видны лишь универсальные основы. А затем мы постепенно, с каждым витком снижаем высоту полета, пока не оказываемся на прекрасной и полной чудес земле интонационной формы, вдыхаем ее ароматы и проникаемся красотой запечатленного в ней мира человека.

Основоположениям теории посвящена первая глава. Здесь три ключевых понятия: интонационная форма как единая и единственная форма музыки. Представление об аналитической стороне могут дать организации звукоряда, лада, гармонии, ритма, композиционные структуры — все, что основано на принципе аналитизма, то есть способности сознания разложить синкре-

тизм звучания и воспринимать, скажем, интервалы или гармонические каденции независимо от тембра или штрихов.

Протоинтонационная организация — это как бы интонационная форма, какой она виделась бы при мысленном исключении из нее аналитических средств. Множеством нитей связывает она музыку с жизнью и культурой — с речью, движением, пластикой, с опытом живописи и других искусств. Примерами могут служить протоинтонации героического призыва, нежно-проникновенной или буффонной речи, протофабулы поэмности, балладности, медитативности, карнавальности.

Исследование отношений аналитической и протоинтонационной сторон, а также сущности интонационной формы в целом как языка разума и интуиции и составляет содержание первой главы.

Если интонации — это ожившие и одухотворенные звуки, то что именно оживляет и одухотворяет их? Нельзя ли увидеть душу интонации?

Во второй главе интонационная форма и рассматривается со стороны несомого ею художественного смысла. Здесь открывается историческая глубина интонационного содержания, полное гласие различных культурных пластов, различных сторон, начиная от простейших эмоций до целостных мирозерцаний. Идет речь и о разных типах интонации — интонациях персонажа, лирического героя, умозерцающего “я” произведения, индивидуального и эпохального стиля, о различных способах построения художественного мира, опредмеченных в музыкальных жанрах.

Третья глава конкретизирующая, детализирующая. Интонационная форма в единстве ее содержательного плана и звучания обнаруживает себя здесь в строении мелодии, фактуры, в композиционно-фабульной организации.

Четвертая глава выводит исследование в плоскость психологии. Ее предмет — бытие интонационной формы в психике человека, то, как человек мыслит при ее помощи, как развивается его мышление, как устроен слух и другие вопросы.

Пятая глава посвящена историческим проблемам становления интонационной формы, различным соотношениям ее сторон, начиная от древнейшей экмелики до течений современной музыки.

Шестую можно рассматривать как синтезирующую. После предшествовавших конкретизаций мысль о двойственно-единой форме устремляется в сферу философии и эстетики музыкального искусства к вопросу о красоте и сущности музыки.

Седьмая глава тоже синтезирующая, но ее выводы лежат в плоскости практики и методологии анализа музыки.

Таково содержание книги.

Несколько слов о ее истории. В первом варианте она была закончена и предложена издательству в начале 1978 года: в ней и

в окружающих ее небольших публикациях вместо ключевых терминов “аналитическая” и “интонационная” форма использовались менее удачные названия (“редуцированная” и “развернутая” форма). В 1981 году рукопись переработана в докторскую диссертацию (защищена в 1984 году) — ее детищем и является настоящая книга. При редактировании снят обширный аналитический обзор литературы, уместный в диссертационном труде, но утяжеляющий книгу², рассчитанную не на ученых только, но на музыкантов и просвещенных любителей музыки; по тем же соображениям уменьшен список литературы, интересной лишь специалистам, сокращены экскурсы в нейропсихологию и иные науки. К сожалению, не все последующие проработки идей диссертации, отраженные в публикациях 1984 — 1989 годов, оказалось возможным вместить в книгу, дабы не перегрузить ее и не сделать невнятной. Поэтому соответствующие статьи автора указаны в списке литературы, а в тексте к ним даны отсылки.

В заключение — моя искренняя благодарность членам кафедры теории музыки Московской консерватории, а также всем коллегам, высказывавшим соображения и пожелания при обсуждении работы, читателям и слушателям, постоянно поддерживавшим и вдохновлявшим автора на развитие мыслей настоящего труда.

² Взгляд на историю интонационной теории содержится в статье автора (50).

Глава 1

ОСНОВНАЯ ИДЕЯ КНИГИ: ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМА КАК ЕДИНСТВО ПРОТОИНТОНАЦИОННОЙ И АНАЛИТИЧЕСКОЙ СТОРОН

О звукословесной форме музыки

Сущее, его бытие в человеке и звуковая плоть музыки образуют триаду главных отношений, в полноте которых необходимо рассматривать всякую проблему нашего искусства. Эти отношения диалектичны и иерархичны: сущее — независимое и запредельное для души — может все же проливаться в ум и сердце человека, воспитывая его; сияние сущего и освещенной им души, находясь как бы вне звуков и над ними, одновременно и погружается в них, заставляя и их светиться смыслом. Чем совершеннее музыка, тем очевиднее духовное преображение звучащей материи.

Одушевленное и одухотворенное — следовательно, упорядоченное, живое, осмысленное — звучание обретает форму.

Форма явлена в звуках столь совершенно, что кажется, будто она и есть сами звуки; однако она — также и откровение содержания, путь от звука к мироощущенному смыслу, который, как сказано, и внутри, и вне. Когда мы пытаемся выведать у музыки Моцарта, Шумана или Рахманинова ее тайное содержание, промышляя его, сколь это возможно, на параллельных языках — в жесте, мимике, в выразительном исполнительском движении или в тайном движении сил души, наконец, даже и в слове, — мы как бы доходим до разделения души и тела музыки: видим обитающую в звуковом теле музыки ее душу. Но вот чудо! Испытав смысл музыки в благоговейной мысли и внутренних телесно-духовных ощущениях, мы не рушим тайный союз звука и духа — он лишь крепнет, звуки музыки становятся еще более глубокими и невыразимо-прекрасными. Это как в любви: малое, конечное, пошлое физиологическое знание о ней принижает ее; духовное ясновидение ее сущности — возвышает ее и обнаруживает ее бесконечность.

Тайну соединения “смысла” и “буквы” опрощает расхожее

сравнение, идущее от Ф. де Соссюра. По мысли выдающегося лингвиста XX века слово (и любой иной знак) подобно листу бумаги — оно есть двусторонняя сущность, единство означающего (материальная сторона, спроецированная в сознание, — звук, рисунок, жест) и означаемого (комплекс идей и представлений). Слово “дух”, например, при взгляде “снизу”, со стороны означающего, — соединение трех фонем, а со стороны означаемого — высокое понятие.

Сравнение с листом бумаги допустимо по отношению к слову (вне контекста) и к языку. Но оно становится неадекватным применительно к высказыванию, к речи, к сложным, особенно художественным (тем более музыкальным) текстам, где появляется неповторимая мысль, идея, чувство как невидимый духовный центр и исходная порождающая энергия. Более мудро поступала средневековая семиотика, выводив устроение текста из его подобия человеку, в котором есть тело и одухотворенная душа. В таком основоположении тоже присутствует двусторонность, но нет в нем трех недостатков соссюровского сравнения.

Первый недостаток: лист Соссюра лишен толщины. Между тем в музыке звук и смысл прорастают друг в друга бесконечным образом: вселенная мировоззренческого смысла непостижимым способом сочетается со вселенной звуковой организации. (Совсем как в человеке — чем одухотвореннее душа, тем онтологически глубже, тоньше, невесомее и разветвленное телесные отклики на ее мысли и чувства, так что, например, бескорыстная духовная радость не имеет уже ничего общего с душевной радостью — ни муты в ней, ни липкой чувственности, ни эгоистической зажатости, ни внешней аффектации, ни иной фальши в телесных ощущениях, с бытийственной достоверностью аккомпанирующих мысли человека.) Только такое представление о бесконечной связи звука и смысла плодотворно и адекватно реальности музыки.

Сравнение Соссюра, далее, статично и мертво. Средневековое основоположение, напротив, подразумевает жизнь, стремление, движение, путь. Ведь душа, по достаточно традиционному определению, — единая многоспособная сила (Григорий Палама). Лейбниц называл душу энергией. При такой исходной познавательной установке объяснимым становится факт действительности музыки. Соцветия энергий души — энергий веры, надежды, любви, познания, воли, — вливаясь в звуки, и их делают энергийными, способными вдохновлять людей, просветлять, очищать и обновлять сердца. Так, динамически, и надо понимать “смысл” музыки. Он не мертвая познавательная структура, а подлинная глубокая жизнь духа. Если есть внутреннее согласие и высота стремлений в принимающей душе, то энергии музыки проливаются и в нее.

Лист Соссюра лишен, наконец, кривизны. Прямолинейность может повести мысль по пути выискивания рядоположных закономерностей. Между тем мы живо ощущаем завершенность смысла, заворачивающего вокруг себя и оформляющего звучание. Эта интуиция истинна, и, если мы ей доверимся, она откроет нам тайны. Бесконечному по толщине листу Соссюра следует придать кривизну и, замкнув его, представить в виде сферы. Тогда смысловые перпендикуляры, восстановленные от касательных, пересекутся в центре. Как смысловая бесконечность, он непостижим до конца, но направление к сердцевине уже есть. Из опыта целостного анализа мы знаем: в тайну духовного своеобразия шедевра много входов — его жанровые, стилевые особенности, особенности фактуры, гармонии, мелодики; все, что бы ни подметил слух, — способно служить дверцей в целое. Проникнув внутрь, лицезрим совершенство: множественность, озаренная солнцем смысла, сделалась прозрачным единством и высшей простотой. Великая музыка проста как дыхание, но дыхание не всякой, не злобной, а осмысленной, духовной жизни.

К слову сказать, столь же цельно, округло и неэклетишно следует представлять устройство души и физического мира. Наука XVIII — XIX века дробила реальность. Последняя изучалась подобно языку: отдельно система падежей и глагольных форм, отдельно фонетика, отдельно лексика. Как бы в системе прямоугольных координат. И в науке: механика, оптика, геология, химия — все порознь. Мир, однако, не просто набор языковых возможностей, но говорение, высказывание, произведение красоты. Подобно речи он и должен изучаться. Наука XX века совершила этот шаг — и мир открылся ей как непостижимое совершенство, как предвсчисленность эволюции и возможность познающего разума и сердца уже в начальные мгновения Вселенной (принцип антропности), когда осуществился невероятный единственный выбор из бесконечности возможных значений фундаментальных физических констант и исходных условий и уникальный разумный вариант отделился от неисчислимой тьмы бессмысленных, навеки хаотичных, пустых возможностей. Упомянутый принцип антропности заключается в том, что ошеломляюще точная настройка параметров физической организации мироздания (например, закон Хаббла — закон изменения метрики пространства, раздвигающего галактики, — с точностью до шестидесятого знака), ясно указывает на идею человека, ибо ради звезд можно было бы ограничиться и меньшей точностью. И частные науки, например химия, ощутили в себе тот же принцип целого, принцип антропности (см. 56).

Три поправки к сравнению Соссюра образуют такое начало семиотики музыки, которое адекватно природе человека. Высший

дар его душе — свобода произволения как условие любви и всех иных ценностей и основание ответственности (будь человек автоматом — какой с него спрос? Что за нелепость тогда — законы юридические, моральные и нравственные!). Мудрый Эпиктет специфически человеческим достоинством считал именно эту чудесную возможность по своему желанию влечься и отвращаться. Христианские писатели выражались еще решительнее: свобода человеческой воли — отражение божественной, поэтому Бог по причине совершенной любви не выламывает дверей души; ради неприкосновенности ее воли Бог ограничил свою, ожидая обращения человека и ненавязчиво помогая ему; последний, впрочем, вместе со столь великим даром принял и неотделимую от него ответственность.

Свободы, однако, нет, если нет пути, потому что свобода человека — не свобода ржавого камня в болоте. Человек — духовная активность, требующая выхода, обретения истины, потому его свобода выявляется как жизнь, как возможность выбора и путь к свету. Даже бесконечное многообразие лабиринта, даже космическая безысходность — все равно клетка; человек жаждет не бессмысленной бесконечности, а живой полноты совершенства и света и не может удовлетвориться меньшим. Эта глубина обнаруживается в специфически человеческом чувстве открывающихся перспектив: в людях вспыхивает радость, когда вдруг раздвигаются горизонты, так что сердце их ощущает присутствие истины, рождающей надежду; в манящей дали видится им их призвание. Недаром у древних греков понятие духовной радости выражалось словосочетанием “расширение души” (επέκτασις τῆς ψυχῆς — душу веселить”, буквально: “распростирать”, 37, с.406).

Музыкальная интонация дает душе искомый простор, потому что в ней есть частичка истины — высшая жизнь, свет в пути и осуществление чаемого. Радость духовной активности, бесконечная ширь и глубина мироощущения и полет в царство смысла — эти три принципа легли в основание звукосмысловой формы великой музыки.

Как они осуществляются? Ответ на этот вопрос прояснится в шестой главе: путь же пролегает через раскрытие свойств звукосмысловой интонационной формы музыки.

Синкретиз — анализ — синтез в устройении формы

Великая музыка есть совершенство мышления, и потому мы не найдем в ней ни невяtnости синкретиза (нерасчлененной целост-

ности), ни сухого, вне духовных энергий, аналитизма, ни голой рациональной структурности синтеза, но все они в дружественном согласии, преображенные, присутствуют в любой момент ее звучания. Неустранимой всецелостностью музыка напоминает скорее не линейно развертывающуюся логику вербальной мысли, а многомерную логику бытия, в каждую секунду всеединого. Звезды могли бы гордиться, что они "синтетичнее" протозвездных образований... если бы только их формирование не было предварено тончайшей рассчитанностью фундаментальных физических констант и если бы синтез (согласно данным науки) не светился в исходном синкрезисе в качестве аристотелевской конечной причины.

И в музыке так: триада обретается не во времени и не в звуковой материи, она залегает глубже — в невидимых принципах, формулирующих звучания. И рождается она из взаимодействия двух принципов — структурно-аналитического и интонационно-целостного.

Первый состоит в том, что из массы свойств звукового материала извлекаются два основных — высотные и ритмические. Аналитизм есть дифференцированное слышание высотных и ритмических отношений независимо от штрихов, тембров и других сторон музыкальной ткани. На этой основе исторически сложилась мощная структурно-аналитическая организация музыкальной формы, включающая в себя лад, гармонию, метр, масштабнo-синтаксические структуры, конструктивно-тематическую организацию, упорядочивающую композицию и фактуру (полифония, гомофония, гетерофония).

Интонационно-целостный принцип основан, напротив, на слитном использовании всех свойств звукового материала — не только звукоярдной высоты и ритма, но и тембра, тесситуры, регистра, громкости, артикуляции, вплоть до таких тонкостей, как способ вибрато или агогические нюансы. Исторически на этой почве возросли цветущие сады интонационно-фабульной организации: здесь неисчислимое разнообразие типов интонаций — ораторских, песенных, поэзных, балладных; интонационных типов мелодии, множественность способов организации художественного мира музыки в рамках фактуры и композиции.

Как согласуются принципы?

В диалектике отношений с аналитической стороной интонационная организация выступает как бы дважды: как синкретическая (нерасчлененная) — и как синтетическая целостность; как протоинтонация, смутное предчувствие музыки — и как оформившаяся интонация, соединившая протоинтонацию с отвечающим ей аналитическим стержнем.

К примеру, предслышанная интонация героического клича подразумевает широкие броски мелодии, активную ритмику и энергичную взрывную артикуляцию, яркий тембр, достаточную

громкость. Эта протоинтонация станет музыкальной интонацией, когда решительные звуковысотные жесты мелодии выявят себя в конкретном интервале квинты, кварты, октавы, окрасятся ладовым значением звуков и гармонией в праздничные или суровые тона, когда проторитмика интонаций определит себя в системе музыкального ритма.

В интонационной форме музыки оставлены места для аналитических конструкций. В реально звучащей музыке они (плохо или хорошо — в этом искусство!) всегда заполнены. В музыкально-языковой плоскости разведенные стороны связаны полем притяжения. Конфликтная драматургия, к примеру, стремится втянуть в себя принципы сонатной формы, ибо в ее же лоне и возросла. И подлинная жизнь метра — в интонации. Метр — не очищенная умственная структура, а скрытый закон телесного движения, наполненного культурно-историческим содержанием. Что общего у менуэта и вальса кроме трехчетвертного размера? В менуэте каждая доля степенно несет себя, а в вальсе — глубокий мягкий провал на сильной доле, от которого кружится голова и замирает сердце. Ладовые отношения вырастают в интоны, пластические и изобразительные знаки.

Динамическое единство музыкальной формы опирается, таким образом, на доминантность ее интонационной организации. Интонационная форма, единая по существу, являет себя в двух ипостасях: как потенциальная предоснова (когда в нее не вложен конкретный вариант аналитической формы) и как живая основа музыки. Синкрезис преобразуется в синтез, так что целостность не исчезает ни на миг. Целое непрерывно рождается из целого же, сохраняя самоидентичность: анализ же встроен в становящееся целое. В этой диалектике — секрет жизни музыкальной формы, ее участия в мышлении композитора, исполнителя и слушателя, ее исторического развития, смыкания в ней жизненного и музыкального опыта.

Как ее отразить терминологически? Человека, выучившего таблицу умножения, не называют новым именем. Так и интонация, проясняемая и обогащаемая аналитически, остается все той же интонацией.

Мы сохраняем тождество названия ради подтверждения диалектической самоидентичности интонационной формы в ее двух состояниях. Различать последние при необходимости не составит труда: уточнение "прото" (протоинтонация, протофабула, протоинтонационная форма) укажет на состояние интонационной формы с изъятной из нее аналитической сердцевинной.

Особенности аналитической и протонтоналционной организации

Образ двойственно-единой интонационной формы проступает уже в мельчайших капельках музыки — в музыкальных звуках. Мы воспринимаем их двояко: аналитически, выделяя в них в первую очередь высоту и длительность¹. Но одновременно — и целостно-интонационно, как нечленимое подвижное единство высоты, длительности, тембра, громкости, артикуляции. Изменение хотя бы одного “параметра” интонации радикально преобразует смысл, отчего она превращается в совершенно иную (к примеру, секундовое задержание — тяжкий стон — в интонацию угрозы, если сместить акцент к концу).

Вместе с тем скрытая двойственность способов восприятия не приводит к двоению впечатлений: интонационный смысл звука, несомый всей совокупностью особенностей звук извлечения, как бы приписывается высоте и ритму, “впевается” в них, в то время как подводная часть айсберга остается невидимой и неузнанной, — что находит отражение в суждениях музыкантов. Много прекрасных строк написано, например, о звуке *gis* в начале мелодии “Лунной сонаты” Бетховена, раздающемся в душе как ободряющий голос милосердия, любви, света, неземной чистоты и непостижимого внутреннего покоя. С несказанною тихостью он возносит внимающую ему душу над страданием, дивно утешает и ободряет. В нем левитирующее начало — невесомость, невещественная легкость — и вместе с тем абсолютная достоверность истины, ее кроткая сила, убеждающая без слов. Все эти духовно-телесные ощущения — плоды интонационного слышания и исполнения (так легко разрушить очарование тайны и сосредоточенность души малейшей неловкостью игры и дисбалансом звучания!). А фокусируются движения сердца в катартическом звуке *gis*, как будто он и есть подлинная причина духовных энергий.

Почему так устроена музыка? Потому, что так устроено все. Вселенная свернута в каждом ее элементе: он явен и непостижим одновременно. В нашей жизни внимание ума концентрируется на видимом, а внимание сердца — на невоспринимаемом, на подпороговой информации. И если последняя благая, полна жизни и любви, то это тайное содержание распространяется и на явное, рождая очарование видимой красоты.

С переходом на высшие масштабные уровни формы ее исходная

¹ Такой способ восприятия запечатлен в словоупотреблении: под звуком понимается обычно его высота (звуки *h*, *d*) — на самом деле лишь одна сторона звука как реального, физического и интонационно-синкретически воспринимаемого единства многих сторон.

двойственность и всеединство раскрываются еще ярче. В ходе истории музыка углубляла аналитическую дифференцированность языка. Расцветала и ее интонационная организация, впитывая опыт всех видов человеческого общения. В числе ассимилированных ею жизненных и художественных источников выразительности — речь в разнообразии ее жанров, манера двигаться, неповторимая в каждую эпоху и у разных людей, танец, театр, литература, кинематограф... Несметные смысловые сокровища!

Каковы признаки, отличающие обе формы? Они затрагивают материально-звуковую основу формы, семиотические принципы связи звуковой и смысловой сторон, функции в организации музыки.

Первое отличие — в широте и характере использования качеств звука: для структурно-аналитической организации особенно важны высота и длительность. Протонтоналционная форма включает в себя все свойства звука — вплоть до тесситурных нюансов, до оттенков вибрации.

Высота и длительность, таким образом, входят в обе организации — но разными сторонами. Музыкальная высота, как и время, имеет и непрерывную, и дискретную природу. О двух компонентах звуковысотного слуха писали психологи (обзор исследований содержится в книге Б.М.Теплова — 89, см. также работу Е.В.Назайкинского — 67). Соответственно и голосообразование регулируется двумя механизмами — миеоластическим и нейрорхонаксическим (77, с. 9-10; ср.: 119; 95; 130). Первый опирается на аэродинамические процессы, регулируемые мышцами дыхания. Второй основан на непосредственном возбуждении связок потоком дискретных импульсов из мозга, заставляющим их колебаться с нужной частотой. Направивается аналогия с двумя видами амузии (резкое нарушение музыкальных способностей) — моторной и сенсорной (подробнее о них — в главе четвертой). В конечном счете все сказанное так или иначе восходит к двум принципам обработки информации — синкретическому и дискретно-аналитическому, осуществляемым разными полушариями мозга. В аналитическую форму музыкальная высота включается дискретной, а в интонационную — континуально-моторной стороной. Во фразе, сыгранной пианистом, мы одновременно воспринимаем и интервальное последование дискретных ступеней, и проточивающую в них непрерывность линии — без нее немислами интонация и невозможно интонирование.

Дискретность и континуальность — важный различительный признак двух организаций. Впервые на их противоречивое единство в музыке — единство “предела” и “беспределного” — указал Платон (72). Рассуждая о сущем, как о “сросшемся воедино пределе и беспределности”, он отмечает, что “если все это так

устроено, то мы всякий раз должны вести исследование, полагая одну идею для всего, и эту идею мы там найдем" (Филеб, 16d).

Находит он ее и в музыке. Признак беспредельного: все в нем "представляется становящимся больше и меньше" — "более быстрым и более медленным", "более высоким и более низким" (там же, 23e, 25d). К пределу, напротив, относится все то, что соизмеримо, — "равное, а вслед за равным — двойное и все, что служит числом для числа или мерой для меры" (там же, 25d).

Итак, аналитическая форма, начинаясь с разъятия реально единого, с вычленения высоты и длительности как основного своего материала, преобразует в них непрерывное в прерывное на основе соизмеримости единиц. Лейбниц называл музыку скрытым упражнением души в счете. Нейрохронаксическая теория голосообразования как будто бы подтверждает эту гипотезу. Кратность и соизмеримость мы наблюдаем в высотной организации музыки, в организации ритма, в логике масштабно-синтаксических структур.

В протоинтонационной организации все наоборот: вместо аналитизма — всесторонняя целостность; вместо дискретности — континуальность, вместо определенного числа, предела — беспредельность, бесконечность градаций громкости, напряженности тесситуры, остроты артикуляции, светлотности или резкости тембра... Платон мудро замечает, что "в беспредельном есть много родов, но так как они отмечены признаком увеличения и уменьшения, то беспредельное кажется единым" (там же, 26d).

Как определил бы Платон интонационную форму? Он назвал бы ее "сущностью смешанной", "возникающей из всего беспредельного, связанного с пределом" (27 c, d).

Возводя взгляд еще выше, Платон вопрошает о причине смешения. Причина, во всем пребывающая, есть надмирная душа, "ум и некое изумительное, всюду вносящее лад разумение", "вся и всяческая мудрость". Платон рассуждает о мире в целом, но кажется, что говорит прямо об интонационной форме музыки, в которой невидимый смысл, чудесные целительные энергии таинственным образом преобразуются в звучание, одновременно и соразмерное, и бесконечно переменчивое, неуловимо загадочное в своей внутренней жизни.

Мы видим: уже в самом первом, приближенном изложении основных идей интонационной формы угадываются принципиальные — хотя пока неразвернутые — ответы на самые важные, поставленные ранее вопросы: каким образом музыка способна обеспечить возможность высшей духовной жизни человека в ней, как подлинная глубокая свобода предполагает внутри себя меру, самособранность, ответственность, благодаря чему она обретает то внутреннее достоинство, которого нет в дешевой безответственной фантазии

— и насколько это похоже на устройство космоса, всего сущего; как смысл, просвечивающий в протоинтонации и интонации, оказывается первоисточником энергий, притягивающих к себе и оформляющих все параметры и частные элементы звучания.

Чтобы конкретизировать изложение особенностей интонационной формы, принявшее несколько философски-отвлеченный характер, позволим привести несколько музыковедческих рассуждений и иллюстраций.

Как было сказано, протоинтонация и интонация используют все стороны звучания — и непременно в совокупности, в единстве, а не порознь. Ни один из "параметров" интонационной формы принципиально неустраивает. Интонационная форма развертывается в многомерном пространстве всех свойств звука. Изменение, казалось бы, совершенно незначительного (с точки зрения аналитической формы) средства — например, штриха — может исказить смысл интонационно-пластического знака и развалить логику драматургического целого.

Интонация стонущего секундного задержания, как уже говорилось, перестанет быть знаком душевной боли, если сыграть ее с акцентом на втором звуке — равно как если исполнить ее стаккато, в крайне низком или высочайшем регистре, на литаврах или ксилофоне, если придать ей чрезмерно оживленный темп или неподобающе острое ритмическое оформление.

Напротив, интервал и мотив нисходящей секунды, как элементы аналитической формы, сохраняют самотождественность в подобных изменениях. Интервал и мотив — лишь плоские тени многомерно-объемной интонации. Интервал — отпечаток интонации на звуковысотной шкале, а мотив — оттиск интонации в конструктивно-тематической организации звукового материала. Мотив, мельчайшая единица композиционно-тематической организации, возникает на основе звукоявно-высотных и ритмических отношений. Они необходимы и достаточны для его существования. Остальные — необязательны. С точки зрения числа использованных звуковых свойств мотив уже интонации. Мотив — это высотно-ритмическая схема интонации. Интонация обволакивает погруженный в нее мотив единством регистровых, тембровых, тесситурных, высотно-внутризонных, артикуляционно-фразировочных, громкостных, темповых и агогических свойств, вдыхая в него смысл. Когда, к примеру, теоретик говорит о призывности интервала или мотива восходящей кварты, он фактически имеет в виду не интервал или мотив, а интонацию кварты, восстанавливая в воображении ее многомерность — метрическую опору на второй звук, высокую тесситуру инструмента, сильную и четкую артикуляцию, бодрый темп произнесения, ритмическую остроту, достаточную громкость, напряженно-яркий тембр.

Внутренняя целостность интонации столь велика, что реально отсутствующие звуковые параметры привносятся в восприятие в форме иллюзий. Благодаря им звуки фортепиано, рождаемые ударом, с застывшей высотой, лишенные, казалось бы, тесситурных возможностей, — эти, казалось бы, мертвые звуки чудесно оживают под пальцами пианистов, складываясь во фразы, полные трепета жизни, а фортепиано неожиданно оказывается многоголосным инструментом, способным воспроизвести всю многокрасочность оркестра, спеть печальную и нежную песню Ундины и рассыпаться брызгами смеха. Откуда же берется удивительная конкретность звуков фортепиано, оборачивающихся то невнятным глухими бормотаниями, то мощным трубным гласом, то звонкими детскими голосами? Безграничность художественных возможностей фортепиано проистекает из бескрайности интонационного опыта, из внутренних запасов прочности многомерной интонации.

Присмотримся поближе, как возникают художественные иллюзии, на которых зиждется искусство фортепианной игры.

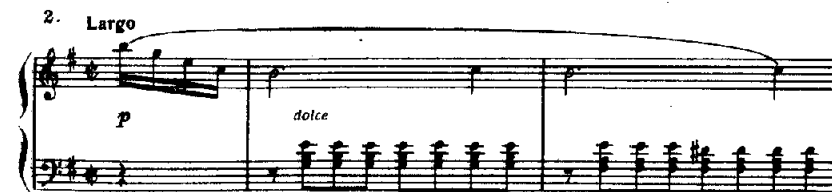
Как сказано, фортепиано объективно лишено тесситурных красок. В пении, при игре на духовых инструментах мы чувствуем усилие связок певца, напряжение губ духовика. На струнных инструментах к тесситурной напряженности тембра приводит игра в высоких позициях, например на баске (как во вступительном соло в “Цыганской рапсодии” Равеля или в Третьем скрипичном концерте Шнитке). А на фортепиано все звуки берутся с равными усилиями. Можно ли определить: звук *h* — низкий или высокий по тесситуре? Спет ли он низким голосом в высокой тесситуре, или, наоборот, высоким голосом в среднем регистре? Однако контекст мелодической фразы и характер исполнения не оставляют сомнений в тесситурном положении звука. Так, в Четвертой прелюдии Шопена начальный широкий скачок на октаву ясно дает почувствовать это затаенное внутреннее напряжение. Мы отчетливо слышим высокий регистр интонирования — он-то и заставляет нас пережить с трудом сдерживаемую, приглушенную скорбь музыки, готовую прорваться в патетической декламации:



У пианистов много возможностей подчеркнуть скрытую напряженность интонирования. На доли секунды задержанный

звук, тонкое соотношение звуков по динамике, выразительная пластическая интонация пальца, кисти, руки, спины, тела, еле заметное мимическое движение — и страждущая душа музыки открывается душе слушателя.

Попробуем снять иллюзию верхнего регистра, начав мелодию с вершины-источника. Например, так:



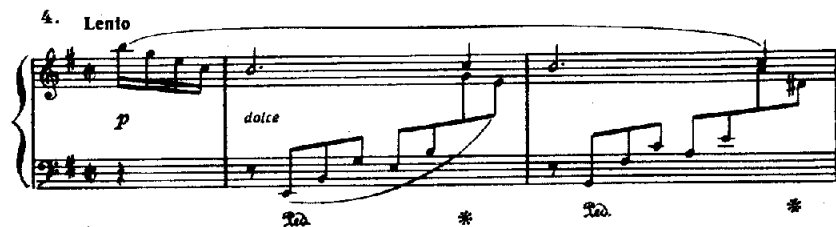
Скорбное лamento на наших глазах превращается в умиротворяющую элегию, печаль которой — легка и просветленна. Боль, ранившая душу, улеглась, забылась, оставив после себя лишь невесомые тени грусти. Новая интонация требует уже другого, более легкого туше, вольного и раскованного движения руки. Все разом преобразилось — таков закон целостности, организующий интонацию! Обратим внимание на вынужденное изменение мелодического рисунка и ритма вступительного затакта: полное тождество ритма и зеркально-симметричный октавный ход сверху породили бы крайне искусственную, нелепую, менторски-театральную интонацию. Мягкость печали требует более округлого мелодико-ритмического рисунка, нежели интонация скорбного возгласа.

Закон целостности интонации обнажает чудовищную психологическую фальшь в измененной мелодии: уж если интонацию скорбного лamento мы вознамерились превратить в подобие элегического ноктюрна, то нельзя же оставить в неприкосновенности фактуру! Шопен избрал здесь один из самых напряженных типов сопровождения. Мы встречаем его в таких затаенно-страстных сочинениях, как “Я не сержусь” Шумана, “Для берегов отчизны дальней” Бородина. В “Библейской сонате” Кунау он изображает плач иудеев:



Здесь ощущается присутствие коллективного “мы” хорового искусства. Но сурово-сдержанный хор не хочет откликаться на неизменную печаль героини!

Уместнее округлое движение, обволакивающее лаской и сочувствием:



Новый контекст позволяет увидеть еще одну деталь в музыке Шопена, незаметную при первом взгляде, — напряженность начального секстаккорда (при элегическом начале естественнее звучит уравновешенное трезвучие). И тяжкая, скорбно-сосредоточенная скованность мелодии при элегической трансформации интонации должна была уступить место мечтательному разнообразию.

Логика интонации, открывающаяся в подобных преобразованиях, влечет мысль все дальше... Но мы уже увидели главное: закон органичной целостности интонации. Попробовали изменить лишь один, притом домысливаемый, элемент интонации — тесситуру, а веление целостности, исходящее из обновленной интонации, заставило изменить всю музыку! Протоинтонация² сладкой печали принялась активно всасывать в себя подобающие ей аналитические средства — новый ритмический и мелодический рисунок, иную гармонию, потребовала и особой пластической интонации сопровождения.

А теперь — пример иллюзии, который удовлетворит не только музыканта, но и исследователя, жаждущего объективных доказательств.

Фортепиано, как известно, — инструмент с фиксированной настройкой. Следовательно, тонкие вариации и изменения высоты, типичные для искусства пения и игры на инструментах со свободным и полужафиксированным строем (духовые), здесь невозможны. Но вот эксперимент, проведенный в свое время автором и показывающий, что эти тонкие нюансы иллюзорно привносятся при восприятии фортепианной музыки. Музыкантам в записи демонстрировались 16 отрывков, и они должны были возможно

точнее повторить голосом последний звук. Расшифровка показала, что слушатели непроизвольно делают поправку на законы интонирования, воспринимая не столько то, что звучит реально, сколько то, что должно было бы прозвучать, будь эта мелодия исполнена голосом или на скрипке, виолончели. В тех мелодиях, где в последнем звуке объединились мелодические и ладовые устремления, расхождения между реальным и воспринятым достигали в среднем четверти тона!

Если пианист услышит и воспроизведет выразительно-смысловую целостность интонации, то и слушатель откликнется интонационным сопереживанием — и вот уже родилась тайно и незаметно иллюзия пения на фортепиано, иллюзия выразительной речи, иллюзия оркестрового звучания. А у певца, напротив, обилие средств; их нужно органически-интонационно соединить в неповторимой комбинации, избежав соблазна академической красоты частностей — демонстрации полноты грудного регистра или разнообразия тембровых переходов, мягкости филированного звука — в отдельности от других средств, от самой музыки. Тогда появится та чудесная простота искусства, которую Анатолий Франс сравнивал с простотой белого цвета, образованного слиянием всех цветов спектра. Совершенная музыкальная интонация фантастически сложна — если пытаться разобраться в ней с помощью словесно-логического (“левополушарного”) мышления. Но она проста, как вздох, для слуха, для синкретического мышления, ради которого и существует. Все стороны интонации обладают удивительным свойством: они становятся невидимыми в органичном единении друг с другом, открывая душу музыки, пропуская в мир смысла, где развертывается жизнь, непостижимым образом сопряженная с нашей личностью.

Запасы прочности интонации, протекающие из ее целостности, имеют простое, но важное следствие: они делают возможным чтение авторского замысла по нотному тексту. Стоит пианисту взглянуть на начало упомянутой ми-минорной прелюдии Шопена, как он уже слышит внутренним слухом скорбную тесситурную напряженность тембра — а ведь она не фиксируется в нотном тексте! Не будь запаса прочности, обеспечивающей домысливание, нотный текст не мог бы служить передаче духовных ценностей музыки.

Второе отличие форм — семиотического характера. Знаки интонационной формы мотивированы со стороны смысла (“означаемое”, выражаемое). Знаки аналитической формы — в противоположном направлении.

Возьмем, к примеру, трезвучие — один из элементов аналитической формы. Оно, в первую очередь, существует как звуковой предмет, построенный по особым правилам. Правда, оно об-

² Напомним, что уточнение “прото” используется в случаях, когда нужно подчеркнуть, что речь идет о том состоянии интонационной формы, когда в нее еще не встроены конкретные аналитические средства и конструкции.

росло выразительными значениями и стало знаком — но его значения не являются условием существования трезвучия как конструктивной единицы. В этом логическом (не историческом!) смысле материальная сторона предшествует идеальной, означающее предшествует означаемому. Еще пример: масштабно-тематические структуры. Признаки, их образующие (отношения конструктивно-высотного-ритмического сходства-различия тематических элементов и их масштабные пропорции), вполне материальны. Но ним различить структуры суммирования, дробления с замыканием и др. могла бы даже и машина. Каждая из структур обладает особыми выразительными возможностями — но машине они не понадобились бы для распознавания. То же можно сказать обо всех других средствах и сторонах музыкальной формы — о тональном плане, конструктивно-тематической организации, о композиционных структурах (сонатной, вариационной и пр.).

В интонационно-фабульной форме, напротив, первичен смысл. Между ритмом и тембром, артикуляцией и тесситурой не существует имманентных, конструктивно-логических связей. Смысл удерживает от разбегания эти далекие стороны. Способ их объединения в интонации, в пластическом знаке или в драматургии целиком зависит от выражаемого: величественность требует иных средств, чем нежность, а образ неотвратимого рока — иных, чем образ беззаботного и веселого персонажа.

Между идеальным образом и множеством материально-звуковых свойств существует еще один, промежуточный слой, цементирующий интонацию. Это — тело человека. Как будет показано в четвертой главе, бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не раскусом, а динамическими состояниями тела. Интонации, ориентированные на музыкально-речевой опыт, схватываются реальным или свернутым мысленным (идеомоторным) соинтонированием. На пластические знаки, прячущие в себе жест, слушатель откликается сочувственным пантомимическим движением. На типы и события фабулы он отзывывается интегративным состоянием тела и психики: драматургическая интрига, легкое кокетливое общение, страстные размышления, сладостные грезы — все эти типы фабулы соотнесены с состояниями слушателя, записанными в его памяти.

Телесно-духовный “алфавит” музыки и позволяет распознать миллионы комбинаций звуковых параметров, которые мы называем интонациями.

Аналитические средства организованы в соответствии с объемом оперативной памяти (он в среднем равен семи несгруппированным единицам): на каждом уровне мы встречаем, как правило, не более семи элементов. Два основных и два редких трезву-

чия, четыре диатонических, три условно-диатонических септаккорда, семь основных ступеней лада, обычно не более семи уровней метрической организации (например, от шестнадцатых до восьмитакта), от одного до семи голосов или пластов в фактуре, семь основных экспозиционных масштабно-тематических структур (периодичность, пара периодичностей, повторенный контраст, суммирование, дробление, дробление с замыканием, двойное дробление с замыканием), семь — девять типовых композиционных схем (период, простые формы, рондо, вариации, сложная двух- и трехчастная форма, сонатная и циклическая форма). При такой упорядоченности и системности аналитической формы нас не должно удивлять то, что сознание, в первую очередь, ориентируется на конструктивно-звуковые признаки средств, привязывая к ним те или иные выразительные возможности.

По-иному обстоит дело в интонационной организации. Прикинем возможное число распознаваемых и отличаемых друг от друга интонаций. Для удобства расчета примем, что каждый из ее параметров — высота, длительность, громкость, тембр и артикуляция — могут принимать по десять распознаваемых стационарных значений и по десять вариантов изменений во времени (с разной скоростью, ускорениями, ритмом), тогда число вариантов оказывается равным $10^5 \times 10^5 = 10^{10}$. Число умопомрачительное, равное количеству минут в четырех тысячелетиях или количеству сантиметров земной окружности. Если каждый вариант обозначить буквой и записать все варианты в книги, то стопка книг поднимется выше Московского университета. На самом деле число вариантов занижено. Так, в тембровом ощущении суммируются спектральные вневременные компоненты (обертоны с той или иной интенсивностью, форманты, негармонические составляющие, шумы), микропроцессы (поведение обертонов и других спектральных составляющих в микровремени), целостные нестационарные процессы (громкостное и высотное вибрато, краткие глиссандо и т.п.). Неисчерпаемая комбинаторика бесконечно расширяет информационную емкость тембра, тембр фиксирует удивительные тонкости. Например, может быть “улыбающимся” (это вовсе не метафора: распознавание улыбки в голосе — безошибочно!) или подавленным, молодым или старчески-дребезжащим; нарядно-блестящим или натушливым, сурово-мужественным или беззаботно-женственным, резким или бархатистым, задорным или изнуренным. Аналитическая форма, семантически и конструктивно встраивающаяся в интонационную, увеличивает вариативность последней еще на много порядков. Гармонические вертикали, последование созвучий, функциональные обороты, метрическая организация безграничным образом углубляют смысл интонации.

Как ориентироваться в неисчислимой тьме звуковых различий? Лишь смысл разгоняет тьму, внося ясность, — смысл не рассудочно-отвлеченный, а проросший в тело и считываемый правым полушарием. Привязанность звука к телу, впитавшему безграничную мудрость жизни, и образует интонационный опыт. Источник интонационного словаря смыслов — в самой жизни, а музыка встраивается в этот опыт, упорядочивая и осмысляя его, бесконечно раздвигая его горизонты. Использование аналитических знаков тоже детерминировано смыслом: при сочинении музыки в интонационную форму они врастают, подчиняясь ее содержательной логике. Так — и в конкретном акте сочинения, и в историческом плане (51). Интонационная форма, способная “выгибаться” в соответствии с логикой содержания и в то же время управляющая становлением встроенной в нее аналитической схемы, служит посредником в историческом взаимодействии и согласовании двух миров — мира человеческих переживаний и мира конструктивно-звуковой логики.

Третье отличие — функциональное. Чем объяснить, что в аналитической сфере первична структура означающего (материально-конструктивная сторона звуков)? Естественно предположить влияние мнемически-ориентирующей функции. А для нее достаточно всего двух свойств звука — дискретной высоты и длительности, о чем свидетельствует известный опыт: мелодия, проигрываемая на различных инструментах, в разных регистрах, тесситурах, темпах, с различной громкостью, артикуляцией и фразировкой, чудовищно меняется в смысловом отношении, но остается конструктивно узнаваемой (разумеется, подобный опыт можно проделать не только с мелодией, но и со всем произведением). Напротив, если мы сделаем противоположное — начнем варьировать высоту и ритм, оставляя неизменными, например, теплый вибрирующий тембр скрипок, напевную фразировку, средний регистр, умеренный темп, — то сохраним мягкий образ лирического высказывания, однако сами напевы, мелодии, произведения окажутся разными. Однако слушатель жаждет не только унести с собой общее настроение, но и удержать в сердце прекрасные звуки, ориентироваться в них, отличать один напев от другого, предугадывать течение музыки и ставить звучащее в связь с прозвучавшим. Потребность запоминать звуки и ориентироваться в них вызвала к жизни аналитическую форму, породила множество грамматик, регулирующих развертывание музыки во времени, — функциональную систему гармонии, метрическую организацию, масштабнo-тематические структуры, тематические принципы, скрепляющие форму-композицию и фактуру, систему функций музыкальной формы и соответствующих им способов изложения. Поэтому аналитическую сторону содержательной

формы можно было бы назвать также аналитико-грамматической стороной. Исходная мнемически-ориентирующая направленность аналитической формы оказывается проявлением более общей коммуникативной функции музыки.

От прагматического аспекта поднимемся к онтологическому. Слово “анализ” принято переводить как разложение. В греческом языке имеются, однако, важные нюансы. Со временем Гомера глагол *áva-lúō*, как и исходный глагол *lúō*, означал действие отвязывания, освобождения, распускания, распрямления, разрешения от уз (сходный комплекс значения имел этимологически родственный латинский глагол *solvere* — от *sē* + *luo*). И в музыке: анализ высвобождает высоту и ритм из нечленимой слитности протоинтонации. Освобождая — останавливает внимание ума, позволяет осмыслить, внести меру и число. Как физический мир распался, вернее, не сложился бы без числа, так и музыка.

Но число — не само по себе, а ради жизни. Нужна ли свобода аналитических средств без протоинтонации? Она была бы негативной, пустой свободой, не имеющей бытийственной силы и жизненного смысла, если бы тут же, одновременно, актом синтеза не устремлялась бы в родное лоно протоинтонации, но теперь уже преображенной, оформленной, обретшей меру и ставшей интонацией красоты.

Древний миф с научной точностью описывает эту диалектику. Аналитическая организация подобна Антею, сыну Геи-Земли: безмерной силы был полон он, пока не отрывался от материнской почвы. Мгновенно уходит сила и аналитической формы, если обособляет она себя от энергий протоинтонации. Остается слух настройщика — бессмысленный относительно высших целей и бессильный, хотя и точный. Расчетливую холодность слуха было бы неправдой наделять красивыми именами “интеллектуальности” или “духовности”.

Настоящая свобода — позитивна. Не свобода убегания, не свобода от добра, истины и красоты — но свобода в истине и ради истины и духовной жизни. Об этом говорит и мудрость этимологии. Русское слово содержит в себе древнейший индоевропейский корень **swe* — тот же, что в слове “свой”. Свобода предполагает радостное ощущение и раскрытие себя среди своих, сплоченных полем сердечного тяготения. Европейские названия свободы прямо указывают на природу этой сродняющей силы: любовь. Например, немецкое “*frei*” восходит к индоевропейскому корню **prijo* — “любимый”, который претворился также в русских словах приятель, неприязнь. Название “*Freitag*” — “пятница” — отражает посвященность этого дня богине любви далеких предков германцев (пятница была днем Венеры у римлян, днем Афродиты у греков, христи-

анская пятница, день распятия, — символ крестной жертвенной любви, в соответствии со словами “Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих”. — Иоанн, 15:13).

Итак, высшая необходимость влечет аналитическую форму в лоно праинтонации: поскольку аналитическая форма раздельна, а духовные энергии любви слиянны, то нет у нее иной возможности приобщиться к духовности, кроме как принять в себя жизнь, включившись во внутреннюю жизнь интонации. Тогда гармония становится интонационной гармонией, ладоинтонационным явлением, метр — не сухим отбиванием опор, но живым дыханием акцентов, и композиция — не формальной правильностью в последовании разделов, а поэзией разветвляющегося смысла.

Иссушение же слуха — от отсутствия любви и извращения свободы. Негативный элемент (свобода “от”) начинает односторонне преобладать в ней. Неверно говорят в подобных случаях о преобладании рассудка над эмоцией. Рассудочность означает иссякание любви, сил, окрыляющих человека, наполняющих подъемной силой духовности, но не ослабление эмоций вообще. Мнимая бесстрастность рассудочности на самом деле замешана на скрытом раздражении против мира, а отчужденность от мира не может не быть эмоциональной; у рассудочности как раз вполне определенная эмоциональная подкладка. На греческом языке она называлась склерокардией, жестокосердием. Интервальный структурализм в ряде направлений авангардизма XX века в соединении с теоретическими умствованиями демонстрирует именно этот род эмоционального отношения к миру, в котором животворное “да” сущему подменено опустошающим “да” себе. Но если нет позитивного элемента в свободе (“ради друзей своих”) — то не может быть и силы общительности музыки. Коммуникативная энергия ее сходит на нет.

Иногда иссушение слуха прикрывают словами о любви к правдивости и порядку. Но более точным обозначением идеала было бы древнее понятие благоупорядоченности — порядка ради духовной жизни, потому что есть ведь еще и злоупорядоченность — порядок ради превознесения физической материальной силы над смыслом. Различия порядка храма и концлагеря порождают-ся качеством интонационных энергий.

Зато как чудесно аналитической логике в лоне интонационной формы! В ней появляется что-то от звездного неба. В числе и мере нет уже пошлого самопревозношения, убогой гордыни самозамкнутости и самодостаточности, но становятся они символами тайны, свидетелями глубины духа, родившего их в потоках стройных протоинтонационных энергий, изливающихся из чистого сердца.

Если плохо аналитическим конструкциям без протоинтона-

ции, то и ей худо без внутренней соразмерности. В первом случае перед нами измерительные приборы, углы и линейки, которым нечего измерять. Здесь — нечто вполне бытийственное, никакими ухищрениями не воспроизводимое на компьютере: живая боль и живая сладость звучаний. Но не просветлены они великой духовной радостью гармонии. Отсутствие влечения к бесконечной стройности обличает протоинтонацию: нет в ней твердой веры в смысл, любви к разумности, к бескорыстно-духовной благоупорядоченности.

Истинная чистая энергия протоинтонации, устремленной к смыслу мира, обязательно строит внутри себя красоту, утверждает себя в числе, мере и пропорциях, в таинственном резонировании аналитических структур друг в друге ради выражения тайн бытия. Из духовного синергизма — невидимой стройности энергий протоинтонации — рождается видимая стройность аналитических конструкций. В совершенной музыке аналитические средства оформляют уже не онтологическую пустоту, а живое богатство мироздания.

Через протоинтонацию в музыку вливается жизнь — в этом ее специфическая функция. Питаемые ею аналитические средства излучают странный и волнующий свет. Чем была бы музыка без аромата, источаемого созвучиями или ладовыми оборотами мелодии? Собирая нектар с цветов пленяемой интонацией жизни, аналитические средства и сами становятся беспредельно емкими знаками, полными живой красоты. Незримыми нитями ассоциаций соединены они со множеством интонационных контекстов и включают этот тайный хор души. Встраиваясь в конкретную интонацию, безмерно углубляют ее выразительный смысл, и он вновь откладывается в них. Запоминают все эмоционально ценное и дорогое в жизни — потому волнуют, словно запахи детства. Но их смысловое свечение, подобное свечению фосфора, меркнет без интонационной подзарядки. Невыразимое обаяние выветривается из ладовых оборотов, если скудеет интонационный поток, устремляющий в них многокрасочную жизнь.

В протоинтонации — источник органичной новизны (новизна может быть и аналитически исчисленной, придуманной). Протоинтонационным слухом прочувствуется содержание и смысл будущего произведения. Незримая властная логика самобытной интонации преобразует композиционно-синтаксические нормы аналитической формы, давая жизнь новому интонационному организму.

Интонационная форма произведения, взрастившая в себе свой собственный аналитический каркас, выступает перед нами как единая и единственная художественная форма, запечатлевающая художественное содержание — возвышенную и прекрасную жизнь человеческого духа.

Логический предел музыки и интонации — звук. Человек запел — что это значит? Еще нет завершенной интонации, есть только исходное звукоощущение. Что в нем?

Музыкальный звук — мельчайшая выразительная частичка музыки, обнаружение ее специфики, своего рода голограмма ее духовного мира, отраженного в ней мироощущения народов и эпох. Сравним: средневековые хоралы, воспевавшие Бога “не голосом, но сердцем”³, и эстетику бельканто Нового времени, обратившую внимание как раз на чувственную красоту звучания; психологизм звука в эпоху романтизма и красочность чавкающих, урчащих и подвывающих звучаний синтезатора в рок-музыке, знойное и терпкое звучание армянской инструментальной музыки и духовную собранность грузинского хорового искусства — все это примеры выявления в одном только звукоощущении мирозерцания многообразной в пространстве и времени человеческой культуры. Законы же мироотношения есть этика. Средневековый звук формируется логикой аскезы, решительного возобладания духовной бескорыстной светящейся радости над телесным началом, сбрасывания эгоистического жира с души и сердца, дающего простор тонким, неизъяснимо блаженным энергиям духа. Полярно противоположный этический склад (со знаком минус) в звуках черной панк-музыки: слепая энергия физического напора, своеволие кичливой мышцы, готовой к насилию над духом, радость негативной свободы, замешанная на отчаянии безверия.

“Этос” и “пафос” прекрасного музыкального звука неотрывны от его “логоса”: особая правильность в распределении энергии обертонов, когерентность формант и другие акустические тонкости наполняют звук светом ясности, сиянием порядка и гармонии. Звук — часть космоса, природы, воплощение ее математических и физических законов, единства дискретного и континуального, в связи с чем даже физический прибор воспринимает его двояко: слитно, в виде волны причудливой формы, и “аналитически” — волна любой степени сложности может быть по методу Фурье разложена на компоненты спектра — прообраз гармонии, консонанса. Не случайно из звука родился особый раздел математики — “гармонический анализ”, с помощью которого ныне анализируются любые колебательные процессы — от физических до историко-культурных. Музыкальный звук направленно обращается и к единству двух механизмов человеческого восприятия — протоинтонационного и аналитического (которые, в свою оче-

редь, — проявление фундаментальных свойств мира). Словом, музыкальный звук — это Всё, отразившееся в прозрачной капле музыки. Углубляясь до бесконечности в звук, мы обнаруживаем в нем космос, логос мироздания, социум, культуру, человека.

В музыкальном звуке человек претворен весь, целиком, во всех подробностях — вплоть до сиюминутного состояния. Но и обобщенно, в отвлечении от случайного. Представим человека как бы коллапсирующим в нечленимое. Что в этом пределе? Мироощущение. Ощущение связи с миром. Оно складывается из картины мира (она может быть абстрактной, но все же не пустой — хотя бы в виде идей благоупорядоченности, устойчивости, гулкой пространственности или нематериально-световой тонкости), которая проговаривается на языке сущностных сил человека — но последние тоже вжались друг в друга, сгустившись в исходное первоначало субъективности — активность. Это последняя абстракция сущности живого; применительно к человеку говорят о творческой сознательной активности. Однако понятие активности лишь констатирует, обозначает, но не “видит”. Таково, во всяком случае, понятие психологии, чурающейся интроспекции и познающей человека как вещь, со стороны. Что же музыка, высокая музыка? Она вглядывается в источник субъективности и стремится очистить его истинной картиной мира, гармонично раскрывающей его сущностные энергии, — отсюда ее притягательная и окрыляющая сила. Уже и музыкальный звук дает возможность живо ощутить эту творческую энергию как горящий в груди огонек, в трепетном язычке которого светятся и любовь, и стремление, и ощущение дыхания как неопровержимое свидетельство жизни⁴, и сокровенная радость от приобщенности бытию, и некая “взмисленность” — ментальная пробужденность, бодрственное состояние духа, желание музыкально осознать и исследовать корни чувства и проникнуть в тайну мира, источника порядка. С гораздо большим правом, чем “*cogito, ergo sum*”, человек мог бы сказать: пою, следовательно существую, живу всей полнотой бытия. Если человек поет или слушает пение — он уже любит, верит, чувствует, выявляет возможности звуковой фантазии, способность организовывать звуки и строй души — сколь бы отвлеченным при этом ни был предмет отношений. В музыкальном звуке все это пока в намеке — подобно тому как в раздувавшейся континуально-вакуумной Вселенной потенциально содержалась будущая дискретность. Пусть недифференцировано, но мироучастие присутствует в звуке и его можно анализировать, разлагая на стороны реально (в самом ощущении) слитое.

³ Выражение Иеронима Блаженного (см. 64).

⁴ Не случайно, во многих языках “душа” — однокоренное слово с “дышать” (например, ψυχή — от ψυχω — дышу, лат. anima и animo).

Тайна устройства музыкального звука — в интонационном слышании аналитических свойств. Они облекаются в интегральное звукоощущение — мироощущение, бесконечным образом прорастающее в звуковую организацию.

Что стоит, в частности, за высотой? Тон, *τόνος* (“натяжение” — от *τείνω* — “тяну”, “натягиваю”). Греческим и русским словам родственны латинские *tendo* (“натягиваю”), *tenere* (“держать”, отсюда “тенор”), *tonus* — “натяжение”, “тон”. Слова “тонизирующий”, “тонический” (“*τονικός* — обладающий силой”) прямо указывают на энергетическую сторону. Но энергии скрыто несут в себе смысл. Какой? Какие струны в душе напрягает тон и о каком смысле они начинают петь? Есть тонус тела — его видимым образом заводит агрессивная рок-музыка, как правило, в сочетании с духовным бессилием и душевной распушенностью, недисциплинированностью. Есть тонус души: цыганский романс “Очи черные” демонстрирует эту натужливость страсти (“тужить” и “тужиться”, кстати, — от той же основы, что и “тянуть”, “тяга” и, следовательно, тоже имеют отношение к “тону”). Наконец, есть невесомо-легкий, огненно-хладный тонус духа, складывающийся из крепости веры, усилия высоких стремлений, полноты духовной любви, горения поднимающей ввысь — эликсир бессмертия всякой великой музыки. Духовные энергии очищают, просвещают и преображают любой музыкальный материал: возносят от земли танец, окрыляют декламацию, напевают светом песню, радость претворяют в ликование небес, а в скорбь, не отменяя ее торжественной строгости, вносят непостижимые нотки утешения.

Энергии тела, души и духа, вливаясь в высоту звука, превращают ее в тон, основу интонации, — в тон, который поистине делает и всю музыку.

Обратим внимание: в тоне незримо присутствуют все прочие стороны протоинтонации. Степень и качество напряжения поддерживаются тесситурой. Действие последней неоднозначно: высокая тесситура может нести с собой боль души, стеснение сердца, но может быть символом парящей легкости духа. Выражение подобных различий неотрывно от тембра и динамики. Чувственное вибрато окружает тон душевностью, безвибратный звук может символизировать духовную целомудренность и истовость веры. Негармонические составляющие в звуке классической музыки сведены к минимуму — тогда тон выступает олицетворением чистоты тембра — чистоты и прозрачности мироощущения. Противоположным образом обстоит дело в джазе. В английской джазовой терминологии есть даже термин “звуковая грязь”. Хриплый звук неотделим от эстетики джаза, потому что в нем выплеснулась горечь жизнеощущения, пораженного трагическими обстоятельствами рабского начала негритянской истории. Ныне, впро-

чем, в грязи звукоизвлечения все более выявляется оттенок самолюбования (“да, я такой”), свойственного невысокой культуре.

В тоне, последнем, казалось бы, неделимом свойстве музыкального звука, вновь обнаруживает себя диалектика основной триады: облекаясь в протоинтонацию, принимая от нее качество энергий и проясняя ее своей внутренней гармоничностью, высота становится тоном, и тон — интонационным явлением. Одновременность синкретиза — анализа-синтеза образует феномен музыкального тона.

Звук — не мгновение, но что-то есть в нем от мгновения: достоверность как бы вневременной или надвременной целостности. Из двух сторон темпоральности — живой связности дления и прерывистого последования событий — в звуке присутствует лишь первая. Нет ритма, важнейшей основы аналитической формы. Временная членораздельная дискретность начинается за пределами звука, а внутри — царство континуальности. Начало, середина, окончание — не части, а фазы без определенных границ. Живая континуальность звука таинственна, словно вечность, — единое всеохватное всецелое настоящее, подлинная глубина и основа без умирающего прошлого и тщетной погони за будущим. Показательно, что в этимологической праоснове слов, обозначающих вечность (русское “вечность”, нем. “Ewigkeit”, лат. “aevum”, гр. “*αἰών*”) лежит значение “сила” (ср.: “у-вечный” — первоначально “лишенный сил”). И в музыкальном звуке есть эта бытийственная сила.

Звук, как сказано, — голограмма Всего, следовательно, полнота мироощущения. В звуковой интуиции — не чисто созерцательной, не безразличной, но энергийной! — скрыты векторы любви, веры, надежды, приятия тайны и связи с глубинами бытия. Тайные энергии звука жаждут обнаружения, прояснения, стремятся пролить себя за его пределы, продолжиться в других звуках, наполнить собою фразы, мелодии, все произведение. И в каждом жанре, стиле, произведении они качественно разные.

Звук барокко — тяжелый, плотный. В поразительном по красоте Адажио g-moll Альбини каждый звук катартичен, полон тайны преображения чувств. В нем слышится глубокое и страстное покаяние — и вместе с тем величественность, торжественность чувства, спокойствие духа над беспокойством сердечного сокрушения. В скорбной патетике речи — ни капли мути душевной, ни обиды на мир, ни агрессивности — напротив, полное принятие всех грехов и скорбей мира, Адама-человечества на себя, без осуждения, но с сокрушением и ответственностью. Коллективное “мы”, соборное “мы”, “мы” человеческого рода, наконец, все-ленское “мы” — в каждом звуке. Тяжесть барокко — от этого массивного хорового “мы” в “я” каждой индивидуальной души. Такая солидарность в горе и в великих устремлениях духа — прекрасна!

5.



Неповторимые в каждом сочинении вневременные энергии звукоощущения, истекая во время, — рожают разворачивание музыки. Уплотненность звучания у Альбини, величественная оборотность жизни, мироздания заставляет тяжело, словно бы в духовном сокрушении, ниспадать каждую из интонаций. Преодоление ниспадения в восходящем движении мелодии столь же величественно и сурово.

нет здесь никаких скаканий! Более уместным был бы византийский термин: в отличие от плавных интервалов ("тел") широкие интервалы в византийской теории именовались "духами". Мелодия не сама прыгала — ее возносила неведомая духовная благодатная сила. И в улетающих интонациях Моцарта ощущается устремление воспарения и покой левитации. Энергии протозвука формируют и ритмику: если у Альбинони фразы начинаются с тяжелого сокрушенного акцента, то у Моцарта ритмика освобождена, залигованные относительно сильные доли словно бы расширяют дыхание. Развитие мелодики направляется законом исходного протозвука: печаль и свет обнаруживают себя все явственнее, улетающие фразы накладываются на общий нисходящий профиль, кульминацией расходящегося единства оказывается рассматриваемый выше расщепленный едино-множественный предкадансовый звук.

Пианист гениален, если ощутит органику связей тона и интонации, неизбежность развертывания исходных энергий в прекрасной вселенной смысла музыкального целого.

Вневременные силы души, заточенные в звук, как только что мы видели, жаждут пролиться во времени. В духовном тонусе проступает временной вектор, горизонтальное устремление, интенция к продолжению.

Первым контекстом становится интонация — скрепленное энергиями смысла нерасторжимое единство всех сторон звучания, опирающееся на интонационно-речевой, двигательнo-пластический опыт и стоящий за ним опыт духовной жизни, по масштабу соотносимое с речевой синтагмой (дыхательно-ритмически-смысловое единство), в сфере аналитической — с мотивами и фразами.

Интонацией может быть и один, но выделенный, относительно обособленный звук или звуковая вертикаль. Например, интонации синкопированных вздохов в начале Ноктюрна с-moll Шопена. Или жест театрально-аффектированного отчаяния в первом аккорде эпизода "Гибель Тибальда" из "Ромео и Джульетты" Прокофьева.

За пределами интонации лежит сфера интонационного синтаксиса, оформляющего движения и противодвижения интонаций в рамках периода и простых форм, далее — область композиционно-сюжетной организации.

В многозвучковой интонации вектор звукоощущения реализуется в отчетливом движении, изменении. Токи интонации рельефны, но непрерывность энергийных процессов реализуется не в

завываниях, а в последованиях дискретных событий — сменах высот и длительностей; появляется размеренное время, ритм, темп, метр. За дискретностью звуковых событий угадывается жизнь души.

В нее вырастает и гармония, становясь интонационной гармонией.

Исторические формы гармонии рождаются мировоззренческим содержанием интонации. Например, модальная гармония средневековья всецело соответствовала складу пневмонической (духовно-энергийной) интонации; функциональную гармонию вызвал к жизни новый психологический принцип интонационной организации (см. об этом подробнее в статье автора — 51).

Какими же сторонами и как гармония вырастает в интонацию?

На протяжении веков люди ощущали различие между простой диатоники и изысканностью хроматики. Климент Александрийский взывал к певцам: "...оставим хроматические гармонии бесстыдным попойкам и пестро разодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке", "Наши песни должны быть гимнами во славу Бога. Гармонии следует принимать строгие и целомудренные". Через восемь веков ему вторит в начале X столетия Одо из Клуни: "Ошибочная, очень похотливая и слишком изящная музыка иногда хочет применения большего количества полутонов, чем мы указали" (64).

Безмерно обогатило интонацию открытие гармонической вертикали. "В аккорде находит себе выражение любовь и обетованное христианину взаимосогласие всего духовного в природе, — потому-то аккорд пробудился к жизни лишь в христианстве, аккорд и гармония становятся образом и выражением общности духов, единения нашего с вечным, идеальным, что царит над нами, восседая на престоле славы, и все же обнимает собою и нас", — писал Э.Т.А.Гофман (22, с.13). Красота консонансов потрясла творцов органума. Неизвестный автор миланского стихотворного трактата писал об органуме в кварту и квинту: "Мы хотим соединить двух подруг, ожидающих беседы. Ибо между ними большое родство и большая дружба: первая приносит пользу второй в силу благосклонности, дает ей попеременно кварту и квинту, и вместе вдруг они соединяются в октаву или в унисон"; большая терция *с-е* воспринимается как "прекрасная свирель", а разрешающий их унисон в звуке *D* "должен откликнуться звуком сладкой дружбы, потому что поблизости должны быть те, кто целуется" (97, с. 117, 121). Завершая эпоху простых консонансов, Мерсенн в XVII веке писал о радости, дружбе и мирности консонанса и об изображении борьбы в диссонансе — почему каждый хороший человек предпочтет консонанс диссонансу. Гофман, защищая простую, мощную, наивную, истинную, благочестивую музыку

Палестрины, с печалью констатировал, что "мы в нашей душевной изнеженности совершенно отвыкли от таких последовательностей трезвучий — совершенных консонансов, тем более в миноре, так что есть немало людей, чья душа совершенно закрыта для всего святого" (22, с. 13).

Двенадцать веков развития многоголосной вертикали сделали фонизм гармонии языком для выражения всех оттенков мироощущения — от святой любви к чистоте до поэтизации смутных, непроясненных состояний души в сонорной интонации. Фонизм гармонии подхватил и продолжил функции тембра в интонации — ему доступны все градации напряженности, смуты или ясности, эмоциональной просветленности или мрака, исторического и национального колорита. Тембровая окраска прамузыкальной интонации стала тембро-сонорно-фонической стороной современной музыкальной интонации.

Гармоническая горизонталь, складывающаяся из логического взаимодействия созвучий, голосоведения и из динамики колорита, наряду с красотой звуковой слаженности и порядка дала интонации множество возможностей прояснения ее духовной жизни. Модальная гармония поддержала левитическую — парящую — мелодику. В начале XVII века родился психологический термин "эмоция" (волнение), и этому трепетанию души ответила функциональная гармоническая организация. Динамика фонизма и пульсации напряженности превратили психологическую интонацию в поэтическое высказывание. Не просто потемнения и осветления, но мировоззренческие моменты включились в духовную жизнь интонации, наполнили ее катартическими переломами, мгновенными перенесениями из дольного в горнее. Особенно интересно в плане духовного анализа рассмотрение кульминационных интонаций. Яркий пример кульминации-озарения мы видим в Прелюдии *D-dur* Рахманинова. Только что душа томилась, неизбывный порыв к свободе вознес музыку на вершину напряжения — и вдруг непостижимый свет не просто даровал облегчение, но дивно утешил: реприза, вступающая вскоре, полнится уже неизъяснимой тонкостью блаженства, воздыхающая дублировка мелодии незримыми касаниями словно зовет душу все выше и выше, к сиянию непостижимой райской красоты. Что же дало возможность выразить прорыв страданий, озарение души и отлет в легкость и свет? Гармония, изумительной красоты эллипсис!

Посмотрим, как вырастает гармония в интонацию в Великом славословии ангелов, радующихся о рождении Спасителя, в № 21 из "Рождественской оратории" Баха (русский эквивалент слов этого номера: "Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение". — Лк., 2:14). В какой интонационно-духовный контекст помещена гармония, какова она и почему такова?

6. **Vivace**
Sopr.

Eh - re sei Gott, Eh -

Alt.

Eh - re sei Gott, Eh -

Ten. *f*

Eh -

Bas.

Eh - re sei

Vivace

f staccato

re sei

re sei Gott,

re sei Gott, Eh - re sei Gott, Eh -

Gott, Eh -

Перед нами духовно-онтологическая — не субъективно-психологическая! — интонациональность. Здесь нет лирического героя, нет персонажей. Способ организации смыслового мира иной, ха-

рактерный для традиции средневековой полифонии: духовная восторженная созерцательность вселенски-соборного “мы”, объединяющего в одно целое людей и все ангельские силы, славящие Бога.

И соборный коллективный субъект музыки, и представляемый план образа (Евангелист сообщает о “многочисленном воинстве небесном”), предрасполагают к плотному многоголосию, символизирующему открывшееся пастухам огромное духовное пространство.

Гармонии приходится оформлять не интонацию, но симфонию интонаций, упорядоченное пение небесных чинов, — притом интонаций не психагогических, но пневматических, не тонкие вибрации индивидуальной души, но ровное струение и свободное парение-пребывание духа.

Плотная имитационность и интонационное содержание голов напоминают особенности строгого стиля. Для чего? П.Флоренский (в “Иконостасе”) называл каноническую форму “формой наибольшей естественности”, тем, проще чего не придумаешь. Ликующее вознесение на кварту, синкопированное задержание на ней, как бы раскрытый взор восторженной души, и плавное возвращение, — проще действительно ничего быть не может. Известный дирижер Х.Риллинг на международном семинаре в Московской консерватории, посвященном интерпретации “Рождественской оратории”, говорил, что кварта — лейтинтервал ангелов. Почему кварта? В ней — крепость веры, твердость обетования, торжественное величие простоты, онтологическая чистота, не замутненная психологической субъективностью. Сияние простого чистого света кварт пронизывает ткань. Столь же просты юбиляционные фигуры теноров и басов.

Черты строгого стиля — и в гармонии: в основе лежит модальная гармония, секундное движение аккордов, подчеркиваемое вступлениями имитаций. Даже на VII ступени появляется модально-гармоническая чистая квинта, как было еще во времена Ландино. Функциональные мотивировки накладываются поверх, дополнительно, в быстрых связях.

Что дает такая организация в плане духовном? Вся вселенная воспрянула в радости, земля и небеса наполнились славой. В музыке Баха слышен этот полет славы — ровный, сильный, свободный. Если функциональной гармонии свойственно двигаться рывками тяготений и разрешений, как бы воспроизводя логику человеческого усилия и строение психологического акта, то модальная гармония, напротив, есть чистое струение, восторг парений духа, одновременно и движущегося во времени, и пребывающего в вечности. Струение модальности подкрепляется эпизодическими подключениями вчетверо более быстро движущихся параллельных секстаккордов, что дает возносящемуся ввысь светоносному потоку славы еще большую объемность, мощь и устойчивость.

С другой стороны, для познания глубины и тайны славы важно богатство красок. Подробности функциональной гармонии служат этой таинственной радости изобилия. Таково, например, неполное разрешение вводного квинтсекстаккорда в трезвучие III ступени, создающее оттенок фригийского лада, прерванный оборот в VI ступень (аромат эолийского лада!) и иные детали, пробуждающие ассоциации с эпохой модальности.

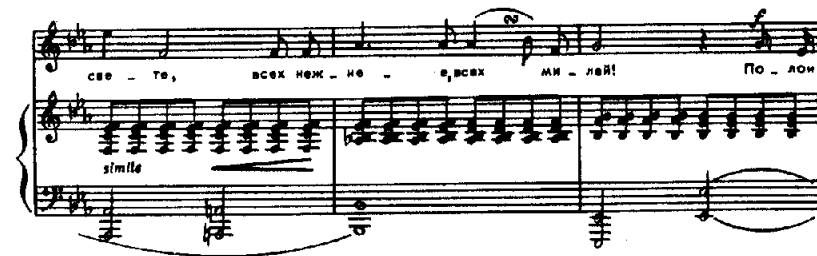
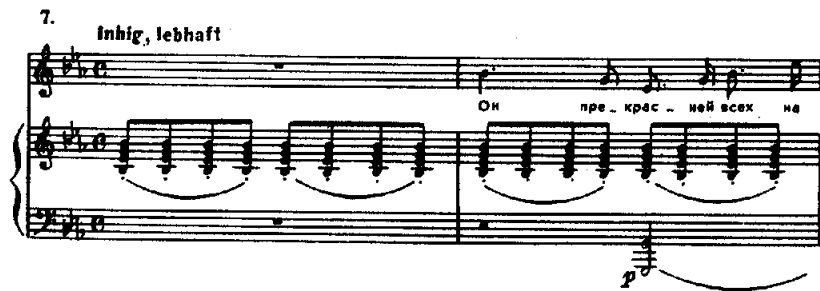
Обратимся теперь к действиям функциональной гармонии в рамках психагогической интонации.

Перед нами романс Шумана "Он прекрасней всех на свете" из цикла "Любовь и жизнь женщины". "Проникая глубже в тайны гармонии, научись выражать более тонкие оттенки чувства", — советовал композитор (115, с. 274). Эта психологизация гармонии, раскрытие с ее помощью быстро меняющейся, богатой нюансами, часто противоречивой эмоции, отразилась в романсе.

Композиция стихотворного текста Шамиссо, использованного Шуманом, основана на смене речевых жанров — соответственно и типов интонации. Вначале — повествование, восторженный рассказ героини неведомому читателю о возлюбленном. А далее героиня, забыв о свидетелях, в страстном порыве обращается к любимому.

Катастрофически различны формы "он" и "ты". Третье лицо отдаляет. За повествователем мы наблюдаем со стороны, его интонация во многом определяется предметом рассказа. Интимнее тексты, построенные в форме обращения. Читатель здесь — свидетель внутренней речи, не предназначенной для него. Тем полнее идентификация.

Смена речевой интонации в стихотворении заостряется музыкой. И роль гармонии здесь необыкновенно значительна. Основная тема:



Обобщенная по выразительности, почти инструментального склада, укладывающаяся в четкую структуру дробления с замыканием — скорее тема песни, чем романса... Но интонационный ее мир многообразен и полон неожиданностей.

Начальная фраза свежа, импульсивна. Вдохновенно легок взлет мелодии. Не случайно протоинтонация искреннего восторга избирает для своей реализации звуки тонического аккорда. Окрыленная радость не встречает в них сопротивления. Невесомый тонический квартсекстаккорд в партии фортепиано, словно освободившись от тянущей вниз опоры основного тона, поддерживает устремленный ввысь порыв чувства.

Смысловой мир темы, как уже говорилось, включает в себя не только чувства героини: сквозь них просвечивает образ возлюбленного. Интонации героини мгновенно откликаются на каждую его черточку. Текст начальной фразы: "Он, прекраснейший из всех". Но der Herrlichste — скорее "великолепнейший"; внутренняя форма этого немецкого слова хранит в себе память и о корне "Негг" — "господин", "мужчина"! Отсюда фанфарность. Она обнажается, если фразу окончить на звуке b^1 и на тонической гармонии. Но приподнято-чувственная субдоминантовая гармония и декламационная септима прячут ее, смягчают теплотой и трансформируют в эмоцию горделивой восхищенности.



Вместо самозабвенной устремленности здесь — расширение души, таинственная полнота бытия. Доминантовая гармония появляется почти одновременно с тонической, накладываясь на нее. Альтерация доминантовой квинты усиливает тяготение к уже существующей тонике: обострившееся тяготение словно лишилось горизонтально-временного измерения, время исчезло, спокойное сияние вечности озаряет тонику — подобно тому как теплая волна счастья наполняет грудь героини, вдруг ощутившей в себе зародившуюся новую жизнь.

Сколько ни вслушиваться в музыку Шумана, не исчезает впечатление первозданности душевных движений — каждое схвачено в неповторимый миг его рождения. Отсюда ощущение подлинности чувства: подлинное уникально.

В музыке Шумана любовь с помощью интонации творит гармонию. В ней различимы общезыковые элементы: септаккорды и трезвучия, автентические обороты, эллипсисы, сросшиеся с задержаниями. Различима и их первичная семантика — странность увеличенных трезвучий, обостренность секундовых тяготений, позитивность и твердость доминантсептаккорда, опертого на мажорную тонику... Интонация собирает многое и, оживляя, претворяет в единое.

Органичная гармония рождается в лоне интонации, оставаясь ее неотъемлемой стороной. Анализ интонационной психагогической гармонии становится раскрытием души музыки, описанием любви.

Завершим раздел анализом мистагогической интонационной гармонии. Древний византийский термин (Дионисий Ареопагит, Максим Исповедник) буквально означает — “тайноводительный”, “ведущий к тайне”. Примером послужит вновь хор (№21) “Рождественской оратории” Баха, но уже его средняя часть.

На поразительную красоту этих тактов (25-30) обратил внимание Хельмут Риллинг на упомянутом международном семинаре: в них интонируется вторая мысль славословия ангелов, услышанных библейскими пастухами: “Слава в вышних Богу, и на земле мир,

в человеках благоволение” (Лк., 2:14). «Этот “мир на земле”, — сказал Риллинг, — не обычный мир: вслушайтесь в гармонию»:



Что имелось в виду? И чем мир в музыке Баха отличается от плоско-официозного мира в ораториях недавнего прошлого? И от “боевого мира” в песнях, например в песне В.Мурадели “Дружба всего дороже”, где скандируемые звуки на словах “Мир! Мир! Мир! Мир! Вот девиз наш боевой!” воспринимаются словно выстрелы в упор? Наше современное, сниженно-бездуховное понимание мира тоже присутствует в Новом завете, но употребляется лишь однажды, в ироническом смысле в контексте одного из малых апокалипсисов: «...когда будут говорить: “мир и безопасность”, тогда внезапно постигнет их пагуба...» (I Фес., 5:3). Мы вздрагиваем, видя слова XX столетия в тексте I века. В тексте Послания — предостережение против опасной иллюзии мира, внешнего согласия, скорлупы без живой сути.

Но как раз в живую суть мира устремлял свой взор Бах, неутомимый исследователь Писания. Мир, подобно Истине, Красоте, Премудрости, одно из имен Бога. “Бог не есть Бог неустройства, но мира” (I Кор., 14:33). По ветхозаветным пророчествам Он во плоти придет на землю, чтобы духовно преобразить земную жизнь: “Се, Царь твой грядет к тебе, праведный и спасающий, сидящий на ослице и на молодом осле... Он возвестит мир народам”

(Зах., 9:10). В “Рождественской оратории” слушатель воспринимает это чудо как ныне совершающееся. И в трех фразах славословия ангелов есть глубокая внутренняя связь: ангелы воспевают славу, радуясь о рождении Иисуса Христа — источника мира на земле и энергий благоволения в людях. Эту смысловую производность Бах подчеркивает ясной тематической производностью.

Но как неожиданно и чудесно меняется духовная атмосфера музыки во втором разделе! О чем говорит эта непостижимая таинственность гармонии?

Мир, верой вселяющийся в сердце человека, не может не исполниться великой тайны, ибо он есть не просто состояние души, но живая, чистая, благодатная энергия Божия, действующая в человеке. Что мир мыслится не как пассивный результат, а как живая творящая сила, видно из многих мест. Например: “Мир Божий, который превыше всякого ума, соблюде сердца ваши и помышления ваши” (Фил., 4:7). Источник мира — сам Иисус Христос. “Это сказал Я вам, чтобы вы имели во Мне мир” (Иоанн, 16:33). “Блаженни миротворцы, яко тии сынове Божии нарекутся” (Мф., 5:9). Но когда Бог обретается в душе, то это и есть тайна неисчерпаемая; чем более она раскрывается в человеке, тем непостижимее и изумительнее становится для ума его. “Какое богатство славы в тайне сей, которая есть Христос в вас” (Кол., 1:27).

Чем эта тайна мира в необычных гармониях Баха отличается от сказочной неверной таинственности гармоний Марша Черномора Глинки, от мертвенно-аловещей фантастики Капеева царства у Римского-Корсакова, от жутковатой инфернальности траурного марша в финале Четвертой симфонии Шостаковича, проskalывающей в странностях лада и гармонии?

Для ответа на подобные вопросы нужно глубже проникнуть в смысловую основу интонационных энергий музыки, в синергизм задеятвованных в ней сущностных сил.

Как постичь таинственность спрятанной в музыке Баха красоты? Устремляя взгляд в ноты, мы видим увеличенные трезвучия — однако не такие, как в гармониях подводного царства в “Садко”, видим полифункциональные наслоения неаккордовых звуков (например, на последней восьмой первого такта) — но не как у Дебюсси... Чтобы проникнуть в духовный смысл таинственной красоты, нужен иной путь. Назовем его условно путем синергетического анализа.

Синергизм — созвучие энергий, соцветие сил, сливающихся в истине, красоте и любви. Если изъять любую сторону из прекрасного синергетического целого, — она тут же вянет. Нет осветления сердца, нет чуда. Чтобы не увял листок, не следует отрывать его от стебля и лишать питательных соков от корней бытия: в одной силе нужно видеть отражение других и цельной истины.

Предмет нашего анализа — “на земле мир”, его понимание в церковной традиции, следовательно, и Бахом, и претворение этого понимания в синергизме музыкальной интонации.

С какими словами встречается слово “мир”? О единстве понятий Бог и мир уже шла речь. Теперь обратим внимание на родственные духовные силы.

“Бог любви и мира будет с вами” (II Кор., 13:11. См. также Кол., 3:15 — здесь мир сопрягается с любовью и дружелюбием; Гал., 6:16 — милость и мир и др.). И во многих средствах и качествах музыки отрывка мы узнаем веяние любви, любви возвышенной и неземной. Звучание становится затаенное, озаряется нежностью: смягчившиеся, идеально плавные линии вокальных голосов сопровождаются ласкающей фигурацией в оркестре: активные ямбические переключки сменила фигура нежных воздыханий духа. И время вдруг странно замедлилось: исчезли шестнадцатые, укрупнилась пульсация, бас, до того весьма подвижный, застыл на органном пункте и гармония, остановив бег, преобразилась внутренне, осиянная непривычным земному зрению светом иного мира⁵, словно вникая вечности. Даже наша обычная земная любовь, как мы знаем из опыта, раздвигает настоящее, делая ненужным будущее. С точки зрения христианской философии любовь глубже и онтологичнее времени, ибо во времени бытие смешано с небытием, а в любви совсем нет небытия, поскольку “Бог есть любовь”: где же нет небытия, там не время, а вечность.

Свидетельство интимного родства мира и любви, дружбы, нежности предоставляет этимология индоевропейских языков. Слово “мир” восходит к основе *mei—> ми — “кроткий”, “мягкий”, “дружественный”. Та же основа — в русском слове “милый”, в латинском mi-tis (“мягкий”, “нежный”, “кроткий”, “спокойный”), в древне-индийском mi-tras (“друг”).

Любовь дает миру полноту, светлое содержание, легкие крылья духовности. Становится понятным и то, чего недостает “миру и безопасности” в современном понимании и в фальшиво-выспренних кантатах о мире. В отделении от любви мир — лишь отсутствие явной ссоры, но не духовная радостная сила сцепления людей и народов.

А что символизируют интоналы незавершенности в инструментальной партии баховской музыки? (Интоналы незавершен-

⁵ Технически ощущение “иного”, возможно, создается чрезвычайно тонко осуществленной полифункциональностью: неожиданно утвердившийся звук *g* на четвертой восьмой служит подкреплением звуку *c*, но тогда *dis* не может восприниматься уже только как терция доминанты и получает устремление к звуку *e* и оправдание в нем; двойственен в ином смысле звук *h* у алтово: удвоение основного тона, но в большей мере остро диссонирующая септима от *c*. Возникает ощущение многомерности, проявляющейся в нашем трехмерном мире в виде странной множественности функций.

ности характеризуется замиранием на восходящей линии, но, в отличие от усиленного утверждения, от восклицания — при условии отсутствия акцента, на слабом времени). В единстве с гармоническими тяготениями и эмоциональной окрашенностью взлетающие окончания интонаемы незавершенности становятся крыльями надежды, силой, устремляющей ввысь. Среди средств, поддерживающих это значение, — общая неустойчивость доминантного органного пункта, словно бы отрывающего дух от земли; усилие, которым голоса, преодолевая доминантовость, поднимаются к звукам субдоминантовым (e, c), восходящая секундовая имитация. А распрямленный тональный план e—a—d — это как бы зримый полет надежды.

Надежда (не частная, а мирочувственная) — есть утренняя заря жизни: еще не сияющий день, но и не чернота ночи. И она тоже — неперенное условие мира в душе. “Бог же надежды да исполнит вас всякой радости и мира в вере, дабы вы, силою Духа Святого, обогатились надеждою” (Рим., 15:13).

Надежда этой музыки — не безвольная, не мечтательная и не экзальтированная, как, например, в первой части Четвертой сонаты Скрябина. Внутренняя ее собранность, подтянутость — идет от иной духовной силы, также спрятанной здесь: от твердости и ясности веры.

Вера как осуществление чаемого и уверенность в невидимом (по определению апостола Павла), есть также одна из глубоких основ высокой музыки⁶. Мира в душе нет без веры, и в текстах Библии эти слова часто сходятся вместе. Вера в музыке Баха — истовая, строгая, подтянутая. Как уже говорилось, Х.Риллинг обратил внимание на роль чистой кварты в “Рождественской оратории” — лейтинтервала ангелов. Твердость обетования, в котором уверен Бах, идеально выражается этим интервалом. И в данном отрывке квартный зачин, подчеркнутый имитацией, задает нужный тон, придает высказыванию духовную крепость при всей сердечной мягкости. Таков и облик Христа, предстоящего перед Бахом как христианином: покоряющая гармония кротости и космической духовной мощи. Вообразим, что мелодии верхних женских голосов начинаются не квартой, а секстой — мгновенно размазывается и разнеживается вся звуковая ткань, пропадает чудо плеромы — противоречивой полноты противоположностей. Общий склад фактуры — сочетание почти строгостильной полифонии в вокальных голосах с гомофонией пластов — также проявление этого закона плеромы, равно как и соединение строгости

вертикально-подвижного контрапункта со свободной естественностью развертывания самих интонаций⁷.

Синергизм веры-надежды-любви (при условии их истинности) также подтверждается непрерывным переплетением этих значений в индоевропейской этимологии. Так, слово “вера” (лат. *verum* — “истинный”, нем. *wahr* — “верный”) производно по мысли лингвистов от той же основы, что и латинское *verus* — “любовь”, готское *wens* — “надежда”. Русское слово “любовь”, немецкое *Liebe* пересекаются с готским *lubains* — “надежда”, немецким *Glaube* — “вера”.

В этом тройственном синергизме вера выполняет особую роль: она укрепляет радостью, дает твердость существованию, готовит к испытаниям.

Слово “мир” смежно в Библии и с другими понятиями: Царство Божие, правда, правдивость, благодать, благодать, радость, долготерпение, кротость, воздержание, чистое сердце, святость... Прямо или косвенно, в той или иной мере они также оказались претворенными в музыку. В пределе здесь — вся полнота христианского мироощущения. Кстати, Толковая Библия и предлагает под “миром на земле” понимать все дело спасения. Но точно такое же духовное устройство имеют любые другие фрагменты музыки Баха. В начале хора (“Слава в вышних”) на первом плане — ликование, а в предельной глубине — та же полнота того же мироощущения, бесконечным образом сродняющая все, даже самые контрастные фрагменты оратории и все — такие разные — произведения Баха. Если бы мы пошли по этому пути в направлении бесконечной смысловой дали, то заметили бы, что радость имеет не душевное, а духовное происхождение. Явственные черты модальности гармонии создают впечатление свободного парения духа, что поддерживается и общим складом фактуры, и ровной пульсацией движения, и другими средствами. В этой онтологичности, бытийственности чувства усмотрели бы, далее, ту же строгость, собранность и истовость веры, то же расширение души и многое другое.

Но если бы, выйдя за пределы творчества Баха и стиля барокко, мы сравнили радость этих тактов с лучезарной, словно бы уже в раю, радостью Моцарта, с капризно-возбужденными, своеобразно-нетерпеливыми экстазами Скрябина, с безумно-отчаянной радостью некоторых образцов рок-музыки, со сладкой восторженностью ауджей макомов, — то убедились бы в том, что основанием для сравнения здесь оказывается уже не безмерная

⁶ В одной из неопубликованных статей автора показывается, как содержанием и интонацией веры определяются различия музыки христианской и мусульманской, буддийской, а внутри цивилизаций — различия эпохальные, стилевые.

⁷ Вообще уникальные в мировой практике строгие формы полифонии европейской музыки, видимо, производны от свойства христианской веры, которое по традиции, идущей от Отцов церкви, называлось духовным трезвением. При оскудении веры трезвение вырождается в европейской рационализм, отозвавшийся в музыке XX века сухостью структурализма.

глубина, а, напротив, поверхностность чувства. Чтобы познать, что есть радость в каждой из культур, в каждом из стилей — нам пришлось бы заново проделать путь к центру мироощущения, определить содержание и интонацию веры, характер ее согласования со смыслом мира, определить особенности миропознавательной любви и т.д.

Такое синергичное понимание каждого чувства музыки было бы адекватно ее содержанию. Тогда бы музыковедение как философская антропология музыки стало адекватно и глубине человека, прежде всех конкретностей и частных запечатлевающейся в музыке, во всей системе музыкального мышления.

В ходе анализа мы почувствовали, что интонация и интонационная гармония способны вбирать в себя неисчерпаемую мудрость, претворяя ее в нечто простое — в простое по видимости, но бесконечно богатое по внутренней сути: в особую духовную, интонационно оплотненную энергию, в которой запрятан разветвленный мирозерцательный смысл.

Из этого примера можно сделать обобщение, многообещающее по методологическому значению. Перед нами возможность построения исследовательской программы музыковедения — да и не только музыковедения, но и всех гуманитарных наук. Ее можно сформулировать как поиск взаимопереходов смысла и энергий: претворения смысла в энергию и развертывания энергии в смысл. Эта задача, впрочем, — за пределами темы книги.

Глава 2

ВНУТРЕННИЙ МИР ИНТОНАЦИОННОЙ ФОРМЫ.

Первая глава раскрыла важный принцип интонационной формы: ее строение мотивировано в направлении от смысловой стороны к звуковой и от предощущаемой протоинтонации к реальной интонации, втянувшей в себя аналитические средства. Тот же закон — в историческом развитии музыки. Ему подчиняется и жизнь аналитических средств внутри интонации. Интонационный смысл начинает обитать в них, определяя их своеобразие. Одинаково ли, например, ощущение метрической, ладовой и гармонической опорности в музыке разных эпох? Вовсе нет: в музыке Нового времени чувство опорности нередко обнаруживает в себе мускульно-волевое усилие человека, а в средневековой музыке оно полнится вниманием сердца, духовной сосредоточенностью на истине интонируемого слова. Принимаемая в себя интонационную мирозерцательную жизнь, высота становится тоном,

важнейшей стороной интонации, гармония — интонационной гармонией, лад и ритм — интонируемыми ладом и ритмом; протоинтонация же словно бы поглощается ими, претворяется в них, делаясь прозрачной и незаметной для восприятия. Всегда ли так бывает? Выстукиваемые для определения на слух аккорды в классе сольфеджио, сухие гармонические последовательности и иные, менее явные проявления формализма в обучении и в композиторском творчестве свидетельствуют о том, что гармония отнюдь не автоматически становится интонационной гармонией. Такое превращение — чудо; достижение абсолютной чистоты и мирозерцательной глубины интонационно-гармонической мысли или духовной свободы ритма мы видим лишь в творчестве гениев нашего искусства.

Аналитическая и протомузыкальная стороны формы разведены музыкальным языком: типы композиции (сонатная форма, рондо, вариации...) неслитно соседствуют с типами интонационной фабулы (конфликтная драматургия, эмоционально-волновое развитие, медитация). Конструктивно-аналитические виды фактуры (имитационная полифония, гетерофония...) — с ее интонационно-выразительными разновидностями (фактура лирико-песенная, колористически-живописная, конфликтная).

Аналитическая форма в музыкальном языке представлена системой исторических грамматик (лад, гармония, метр, масштабнотематические структуры, принципы мотивнотематического и композиционного развития), множеством их элементов — интервалов, звукорядов, аккордов, функциональных оборотов, каденций, устойчивых и неустойчивых типов изложения.

Интонационная форма в музыкально-языковом аспекте — это энциклопедия мироощущения. Музыкально-языковой памятью собраны рассеянные во множестве произведений вкрадчивые, решительные, затаенно-нежные, робко упраснивающие и прочие интонации; пластические знаки, воплощающие усталый, плетущийся шаг, веселые прыжки, организованные движения марша и танца; лирические, эпические и драматические приемы образного развития и многое другое. Все это — неотрывно от общего жизненно-культурного опыта, от опыта речи, движений, от впечатлений театра, поэзии, ораторского искусства, кино (например, в балладных и поэзных интонациях претворены впечатления не только музыкальных, но и литературных жанров).

Разведенные языком аналитические средства и протоинтонации сливаются в музыкальном высказывании, сродняемые энергичным мирозерцательным смыслом.

Смысловая организация — ключ к устройству интонационной формы.

Как же выглядит интонационная форма со стороны несомного ею содержания? Этому вопросу посвящается глава.

О способах построения смысловых миров музыки

Смысловые миры культуры подобно душе и мирозданию: из непостижимой глубины единого рождается многообразное. В призмах исторических и региональных культур единое преломляется уникальным образом, творя неповторимое энергично-смысловое содержание и по-разному оформляя себя в конкретном.

В самом крупном плане в исторической типологии художественных миров музыки выделяются два способа. Один, представленный искусством древности, античности, средневековья, современной неевропейской традицией, развертывает смысловой мир всецело в пространстве духовного восторженного умосозерцания. Частности: портреты людей, звукоизображения природы, драматическая интрига, иные виды фабул — не стоят в центре внимания или вовсе исключаются.

Другой, осуществившийся в искусстве Нового времени и рожденный духом сенсуализма, напротив, активно интересуется внешним и конкретным, многообразием человеческих характеров и эмоций; центробежная тенденция приходит на смену центростремительной. Духовное мировидение, разумеется, не выталкивается телесным зрением: оно (в высоком искусстве) вбирает в себя сознание реалий конкретно-чувственного вещного мира и подчиняет себе драматургические, повествовательные или образительные сюжеты.

Субъект духовного умосозерцания в искусстве канонической традиции — высокое соборное “мы” — различен в различных культурах. В китайском древнем и средневековом мирозерцании (линия Конфуция) в большей мере акцентировались отношения социальной горизонтали. В древнеиндийском — ось мистической вертикали. Содержание соборного “мы” христианской культуры задается единством обеих осей. Сущность христианского мирозерцания наглядно выражена в сравнении, известном как круг Аввы Дорофея (византийский подвижник VI века). Бог — центр, люди — радиусы; ближе к Богу, ближе и друг к другу (ведь “Бог есть Любовь”, по евангельскому определению). Отстающие от Бога, от любви неминуемо впадают во вражду. Соответственно такому идеалу интонация соборного “мы” средневековой музыки характеризуется ориентацией на хоровое звучание (социальная горизонталь) и на бесконечную чистоту и со-

вершенство, достижимое — как об этом писали богословы средневековья¹ — лишь при благодатном осенении поющих веянием Святого Духа (мистическая вертикаль).

Глубинный субъект музыки динамической традиции в большей мере предстает как “художественное я”. Характер “мы” меняется. Теряя вселенский характер (“Всякое дыхание да славит Господа”), оно сосредоточивается на социально-культурных определенностях — таковы, например, “мы” аристократического салона в клавишных пьесах Куперена, “мы” “давидсбюндлеров”, невидимого союза художников-романтиков Шумана, “мы” истории, мучительных духовных поисков русского народа в “художественном я” Мусоргского и т.д.

“Художественное я” — душа индивидуального стиля — населено множеством персонажей, наполнено сенсуалистическими подробностями и трепетом эмоций, порой оно принимает облик лирического героя, иногда — повествователя, рассказчика (в балладах).

Так складывается разветвленный художественный мир музыки². Путь в него — и теоретический, и слуховой — пролегает через интонацию. Не нужно ждать окончания произведения, чтобы определить способ построения художественного мира — он узнается мгновенно по характеру интонационности. По первым легким пассажам в “Джюльетте-девочке” Прокофьева мы догадываемся, что перед нами не авторский монолог, не повествователь баллады, не медитирующее “я”, а живой персонаж. Медитирующее “я”, растворенное в музыке космоса и вечности, напротив, вполне очевидно в симфониях В.Сильвестрова. Интонация, несущая, казалось бы, одно и то же настроение (например затаенной нежности), до неузнаваемости меняется в зависимости от того, из какой точки художественного мира исходит, — принадлежит ли персонажу или повествователю, лирическому герою или мерцающему в глубине творческому “я”. Все это совершенно различные способы выявления человека в искусстве! Рассмотрим некоторые из них.

¹ Вот, например, высказывание Симеона Нового Богослова: “Да и вообще никакой нет возможности истинно славословить Бога самим от себя, но благодать Христова, вселяющаяся в нас, она славословит и песнословит Бога и молится в нас” (80, с.141).

² К перспективному понятию “художественный мир музыки” музыковедение пришло в 80-х годах, перепробовав ряд иных ключевых терминов, указывающих на организацию содержания музыки (“музыкальный образ”, “сюжетная композиция”, “музыкальная драматургия”, “фабула”, “структура содержания”). Инициативное глубокое исследование субъектно-объектных отношений в организации художественного мира музыки, рассмотрение фигур персонажа, лирического героя, рассказчика и иных имманентных субъектов произведения содержится в книге Г.Ю.Черновой (110).

Интонация персонажа

После столетий торжества глубинной психологии средневековья в Европе с XVI века, не без влияний античного наследия, возрождается психогностика — учение о характерах и темпераментах (поначалу в связи с астрологией). Культуру Нового времени все больше занимают особенности людей различного пола, возраста, национальности, социального положения.

В психологии эта линия приведет к Лафатеру, в музыке — к Гайдну (в письме к Лафатеру он признавался, что всегда сочинял музыку, имея в виду характерность типов человека). От первых портретных зарисовок — уже в верджинальной литературе конца XVI века — до музыки Мусоргского, Прокофьева, Щедрина персонажная интонация прошла огромный путь конкретизации.

Отличительная особенность персонажной интонации — полнота воспроизведения внешних примет человека. Из чего она складывается?

Субъект персонажной интонации подобен реальному человеку. Возраст, пол, темперамент, жизненный тонус и личный темп, тип высшей нервной деятельности, характер, неповторимая манера говорить, двигаться, национальные особенности — все эти внешние наблюдаемые проявления отражаются и в музыке. Возьмем, например, информацию о поле. Как-то не принято упоминать о биологической основе музыкальной интонации. Однако самые высшие социально-духовные смыслы музыки воплощаются в персонажной интонации, не минуя ее.

Откроем том сонат Моцарта. Сколько же здесь женщин и какие они все разные! Вспомним, например Сонату D-dur (K-284). В главной и связующей партиях, как то бывает в оперных увертюрах, царит настроение праздничной оживленности и театральной суматохи. Стремительный темп, пестрота мелькающих мотивов погружают слушателя в атмосферу трепетного, радостно-возбужденного ожидания захватывающего спектакля. И вот в паузе перед побочной партией словно бы взлетает занавес и на сцену впархивает один из обаятельнейших женских персонажей композитора. Настоящая Сюзанна! Все чары женского обаяния представлены в немногих тактах — и легкий журчащий смех, и ласка, и игривые отвлечения, и неожиданные возвраты нежности:



А как кротко, с какой трогательной обидой отвечает она на сердитые упреки мужского голоса!



Самое жестокое сердце не в силах устоять перед хрупкой беспомощной доверчивостью! И действительно, размовка очень быстро заканчивается радостно-оживленным дуэтом согласия.

Женский портрет, представленный в побочной партии Сонаты C-dur (K-309), являет собой другой тип красоты. Женщина эта по-своему обаятельна, но в отличие от героини Сонаты D-dur в ней меньше душевной раскованности и теплоты. В ее размеренной грациозности просвечивает нарочитая сдержанность, заставляющая ощутить некоторую дистанцию в общении с ней:



А героиня другой Сонаты C-dur (K-545) — простодушнее, импульсивнее и явно моложе. Можно написать целую книгу о женских образах в инструментальной музыке Моцарта! (И еще одну — о совершенно иной трактовке женственного начала в эгоцентричной исповедальной культуре романтизма, об образе женщины в сознании мужчины.)

Моцарт — поразительно чуток к логике характеристической интонации. Ведь что такое характер? Свернутая множественность реакций на мир. Взглянув на человека только с одной стороны, уловив лишь один мимический нюанс, мы рискуем сиюминутную эмоцию принять за характер. Моцартовские же темы по-

добны выразительному лицу, в краткие мгновения обнаруживающему богатую игру жизненных сил.

Вновь взглянем на тему, приведенную в примере 11. Она разворачивается как последование множества ярко контрастных интонаций. Но контрастность странным образом не замечается. Почему? Разнообразное сливается в одномоментный образ. В нем растворяется контрастность, подобно тому как в белом цвете пропадают разноцветные лучи радуги. Несходные, далекие по выразительности интонации теряют обособленность, становясь гранями характера.

Начальная фраза необыкновенно располагает к себе открытой восторженностью. Здесь претворена хорошо знакомая нам из опыта и тщательно описанная лингвистами речевая интонация восклицательного предложения. Послушаем, как оно произносится: "Какая красота вокруг!" С первого же мгновения звуковая линия взмывает вверх, пребывая в экзотической вышине почти до самого окончания фразы. У Моцарта она озарена радостью, легка (внезапное одноголосие!) и просветленна, с живой активностью устремлена к заключительному акценту. Интонация лучится улыбкой — и слушатель не может не раскрыть ей сердца. Она несет с собой атмосферу доброжелательности, дружелюбия, доверительности... Но тут же — игривость жеста, галантная кокетливость ритма кратких мотивов. Открытое чувство первой фразы, как веером, прикрылось здесь игривостью. Впрочем, жестово-мимическая модуляция наметилась еще раньше — в неожиданном, типично буффонном окончании восторженной интонации, рассыпавшейся трелью, словно брызгами смеха. Оживленный пассаж шестнадцатых — далекий потомок средневековых юбилейных ликований — захлестывает в увлечении начало следующего четырехтакта...

Древнейшая биологическая информация о темпераменте, типе высшей нервной деятельности, проявляется в музыке. Флегматичный Эвзебий и пылкий Флорестан Шумана, персонажи "Четырех темпераментов" Хиндемита иллюстрируют этот вид информации.

Важно для музыки воспроизведение физических и психических состояний человека, диапазон которых простирается от сумеречных реакций (бред князя Андрея из оперы Прокофьева "Война и мир") до ослепительной ясности мысли в "Классической симфонии" Прокофьева. А в промежутке — гамма многообразнейших чувств: сладкая истома в "Послеполуденном отдыхе фавна" Дебюсси и волевая собранность в скрипичной сонате е-молл Бетховена, проникновенная нежность романса Шумана "Как ландыш ты прекрасна" и свирепая упоенность силой в "Весне священной" Стравинского, полифония тончайших эмоциональных движений в прелюдиях Скрябина...

Душевно-естественное, эмоциональное состояние человека обна-

руживает себя на всех доступных человеку временных уровнях. Мелькнувшее в толпе лицо, напомнившее другое и вмиг скользящее волны пережитого, мимолетная тревожная мысль, случайная ассоциация — эти микродвижения души порой занимают доли секунды, и в музыке для их выражения иногда достаточно одного омрачающего или обнадеживающего аккорда, мелодического хода, тембрового нюанса. Но чувству подвластны и минуты, дни, месяцы, годы... Доминирующая эмоция сгущается в темперамент, окрашивает мирозерцание целого периода жизни, откладывается в личности. За пределами единичного человека, в масштабах жизни человечества она охватывает как годы (движения моды), так и столетия (сравним полярные мироощущения античных язычников и ранних христиан!). Мировая история народов и человечества отображается музыкой в партитуре их эмоционального жизнеощущения. Даже в одном музыкальном произведении мы не только ощущаем быстротечные душевные движения персонажей и более протяженные состояния лирического героя — мы угадываем в нем отзвуки доминирующего настроения композитора, нации в определенный период ее социально-духовного развития, исторической эпохи.

В многослойной партитуре эмоциональных смыслов, несомых интонацией, целесообразно выделить еще одну функцию: интонация может информировать о ситуативной реакции персонажа. Идеальное врывается в материальный мир через действие — физическое или символическое. Иных форм установления контакта с миром и другими людьми у человека нет. В музыке ситуативная реакция персонажей размыкается в события фабулы. Она отчасти задается композитором и фиксируется в типичных поворотах действия. Таково, например, потемнение колорита, состояние неустойчивости и неопределенности, постепенная драматизация в начале разработок классических сонатных форм. Но конкретность развертывания фабулы определяется и характером темперамента персонажей: мотивы реагируют на ситуации фабулы словно живые люди, в соответствии с душевным складом.

Простейшая ситуативная реакция — реплика персонажа, направляемая тем или иным коммуникативным намерением. Персонаж просит, умоляет, иронично спрашивает, раздраженно отказывает. Каждая реплика пронизана эмоцией (безразличный тон — тоже род эмоции). Но коммуникативное задание нужно отличать от эмоционального состояния. Одно и то же устойчиво господствующее состояние (например встревоженность) нередко выявляет себя в потоке сменяющих друг друга форм высказывания — патетического восклицания, мольбы, вопроса-удивления, горькой констатации.

Все упомянутые и неупомянутые виды информации синкрети-

чески слитны. Субъект персонажной интонации подобен реальному человеку. Живой человек неотрывен от своего возраста, пола, темперамента, жизненного тонуса и личного темпа, типа высшей нервной деятельности, характера. Для интуитивного "правополушарного" мышления все эти признаки теряются в слитном образе, а музыкальная интонация, синкретически втягивающая их в себя, воспринимается как живая, принадлежащая конкретному человеку из плоти и крови.

В важности рассмотренных видов информации для музыки можно убедиться, рассуждая от противного. Что стало бы с тающей Снегурочкой или Варяжским гостем, если отнять у первой женственность, а у второго мужественность? Мыслимо ли поменять местами подвижность детской психики прокофьевской Болтуньи и размеренный характер Кутузова? Те же незримые законы организуют и инструментальную музыку. Без информации о поле распались бы моцартовские сонаты, потому что их драматургия как раз и основана на сопоставлении и взаимодействии мужских и женских (при том бесконечно разнообразных по характеру!) образов.

Не только в жизни, но и в музыке мы встречаемся со множеством типов людей — с необузданными и хладнокровными, склонными к риску и осматрительными, аффектированными и суровато-рассудочными, с мечтателями и людьми дела, с жизнерадостными пикниками и болезненными астениками, с интровертами и экстравертами... Некоторые биологические характеристики человека выражаются в музыке прямо (например, личный темп, подвижность нервных процессов). О других нужно догадаться — и тем не менее интуиция с легкостью совершает этот скачок от звука к смыслу. Даже, казалось бы, совершенно чуждый звуку внешний вид персонажа почти автоматически домысливается воображением. Трудно не представить себе мямлю, рохлю, обмяклого Вашека в его комической арии ламенто "Ах, что это такое-о!" (из оперы Сметаны "Проданная невеста"). Или по-лисьи хитрого и липкого Бомелия из оперы Римского-Корсакова. Или тоненькую шаловливую Джульетту-девочку из прокофьевского балета. И так не только в оперно-балетной и текстовой музыке. Разве грузные и комически неуклюжие персонажи из менюэтов гайдновских симфоний или изящные моцартовские образы — менее реальны? Инструментальная музыка полна персонажей галантных, юрких, суматошно эксцентричных, величавых, благородных и вульгарных, развязных, наглых (например в музыке Шостаковича).

Трудно провести границу между явно выраженным и домысливаемым: искусство — это мир, где царят интуиция, фантазия, воображение. Кашмирский поэт и философ Анандавардхана, автор трактата "Дхваньялока", уже в IX веке увидел две стороны художественного содержания: смысл выраженный и подразумева-

емый. Подразумеваемый смысл подобен неуловимому очарованию женщины (32, т.1, с.400). Комментируя эту мысль, индийский философ Абхинавагупта (X век) пишет: "Очарование есть особое качество, присущее целому, но не отдельно взятым частям этого целого. Если части целого лишены дефектов или богато украшены, это еще не значит, что целое обладает очарованием. Ведь если женщина, члены тела которой, каждый в отдельности, лишены дефектов... и богато украшены, не всегда кажется нам очаровательной и, наоборот, женщина, у которой есть какие-то физические недостатки и на которой нет украшений, бывает полна очарования, которое светится в ней, словно напоенный амритой свет луны. Так полагают обладающие сердцем" (32, т.1., с. 402—403).

Мысль о телесно-биологических сторонах интонационного синкретизма — не вызов традиции. Важно понять, что музыка не доклад и не лекция, и все "уровни", стороны, слои художественного содержания вовсе не геометрическая структура: содержание интегрируется интонационной субъективностью.

Но в персонажной интонации человек, конечно же, предстает не просто как биологически конкретное существо, но и как социально-конкретная личность.

Воплощать социальную сущность человека музыка способна именно потому, что и культуру она научилась свертывать в интонацию. До размеров интонации уменьшаются культурные стили, жанры, эпохи вместе с наполняющим их социально-мировоззренческим содержанием. Потоки сжимающейся, коллапсирующей в музыкально-языковую интонацию культуры — национальные, исторические, индивидуально-стилевые, образно-тематические — вновь встречаются в интонациях конкретного произведения и конкретного исполнения. В начальных тактах прелюдии Скрябина ор.11 №2 мы узнаем романтическую интонацию мечтательного порыва, взметнувшегося и поникшего, не достигнув цели; в ней слышится и характерно скрябинское ее прочтение, неустойчивое и хрупкое, обостренное, здесь же угадывается и русская элегичность с ее секстовостью и тритоновостью, и смутные отзвуки вальса — невольно напрашивается пластическое и мимическое прочтение этой интонации, что мы и видим в игре пианистов.

Это замечательное свойство интуитивного "правополушарного" мышления — интимная связь всех его языков: музыка обобщает не только собственный опыт, но и опыт всей культуры. В ней запечатлен экстаз ритуального танца, неслышимый шаг монахов, преувеличенно учтивые жесты галантной эпохи. Сходные слова мог бы сказать и архитектор, драматург, скульптор, художник. "Рисунок и танец, конечно, растут из одного лона, и они — только две разновидности воплощения единого импульса... Линии

моего рисунка прочитываются, как след танца“, — отмечал С.Эйзенштейн (117, с.17, 19).

Взятые в совокупности, образные языки культуры являют собой как бы единый язык. В его основаниях — интонация и движение, два исходно данных человеку способа общения. Исторически развивающийся, дифференцированный в жанровом и стилевом отношении, интонационно-жестовый опыт связывает различные искусства друг с другом и искусство — с самой жизнью, различными ее стилями и жанрами. Невероятно широко русло, через которое в музыку вливается жизнь, опосредованная культурой, и культура, обновленная жизнью: интонационные стили, жанры и типы речи и двигательного общения — разговор взрослого с ребенком, интимный диалог влюбленных, дружеская размеренная беседа, яростный спор-поединок, возвышенная речь трибуна, шум возбужденной толпы... Танец, балет, ораторское искусство, живопись, театр (классицистский, символистский, ярмарочно-балаганный, разный!), литература, цирк, кино...

Интонационно-фабульные прототипы музыки локализованы в социально-культурном пространстве-времени. Интонационный язык музыки хранит в себе память о всей истории человечества. И этих запасов более чем достаточно для культурного творчества, ради одухотворения жизни.

Биологическое и социальное сплетается в музыкальной интонации, как и в человеке. Поразительно, но обобщенные образы зла (инфернальные голоса, темные силы фашизма) при ближайшем рассмотрении обнаруживают антропоморфную природу. Чаще всего образ строится на основе преувеличенно мужского агрессивного комплекса свойств. Его “личный темп”, тонус, темперамент варьируются в разных сочинениях. В Пятой симфонии Бетховена образ судьбы величествен, грозен и мрачен. К XX веку нарастает активность зла, достигая свирепости. Существует вековой тип характера, от которого отталкивается образ подавляющего властного зла, — это борец. Понятие векового типа характера предложено антропологом Я.Я.Рогинским (76). Вековые типы одновременно биологичны и социальны. Борьба как одна из постоянных сфер жизнедеятельности выковала, согласно Я.Рогинскому, тип борца. Борец обладает сильным темпераментом, волей, смелостью, решительностью, физической мощью. Основной мотив деятельности — обуздание врагов, преодоление сопротивления, подвиг, победа, но также (здесь переход в сферу зла!) — насилие, подчинение, упоение властью. Речь насыщена волевыми и грозными интонациями, резкими восклицаниями. (В музыке — это также кличи, охотничьи сигналы, военные фанфары.) Смех саркастичен — он призван убивать, подавлять чужую волю (а не сближать людей, как юмор). Музыка превраща-

ет борца в антигероя, чудовищно заостряя черты мрачной воли, преобразуя целеустремленность в прямолинейность и тупость.

Вообще же, ценностное оборачивание мира добра в антимир зла может осуществляться на основе самых разных человеческих характеров. Отсюда его многоликость. Даже в голосах злой фантастики — ехидных, глумливых, нагло кривляющихся, сардонически-зловещих, неотвратимо серьезных — угадываются земные социальные типы характеров.

Они окружены подчас символизациями поистине вселенского масштаба. Яркий пример — кантата А.Шнитке “История доктора Иоганна Фауста”. Поразительная находка композитора: Мефистофель даны два голоса. Первый, контратенор — обманчивая видимость добра. Второй — женский, поющий в эстрадной манере через микрофон: Мефистофель, сбросивший маску. Не могучий бас, а обаятельный женский голос! Для чего? Удивительна и глубока поэтическая интонация композитора: перед нами не бутафорский, не театральный Мефистофель — вовсе уже не страшный для нашего века. Перед нами обольстительное, притягательное зло, соблазняющее ложной красотой. Притча о наисовременнейших формах эгоизма, о губительности потребительской психологии. Зло в зверином облике насилия, в призраке атомной смерти — понятно. А зло внутреннее, закрадывающееся в душу и прельщающее неправдой, заставляющее забыть о чести, о смысле жизни, о предназначении человека, исподволь направляя жизнь на удовольствия? Образ Шемаханской царицы был первым предупреждением об опасности ядовитой красоты декаданса, отклонения от истинных вечных целей. Ныне угроза обретает эсхатологические очертания. Валентин Распутин, обсуждая три варианта вероятного самоубийства человечества — ядерную войну, экологическую катастрофу и разрушение культуры, наибольшую опасность усматривает в последней, когда “нравственно-эстетическая деградация приведет к обществу дикарей, которые на захотят терпеть друг друга” (Сов. культура. 1989. 27 мая).

Художественное открытие Шнитке в том, что он увидел коварное зло соблазна в его реальном мрачном величии. Потрясает вкрадчиво-наступательное, коварное и глумливое танго, словно современный танец смерти, от которого веет жутью и могильным холодом. Высшее, что связывается с женским началом в человеке, — красота, обаяние, ласка, мягкость — извращено, но с каждым тактом танго из-под личины все более откровенно, с омерзительной наглой жестокостью, смотрит убийца мира, губитель порядка мироздания, дух которого с беспечной радостью готов принять в себя обманутый человек. Более сильного и пронзительного разоблачения лжи, кажется, музыка еще не знала.

Впрочем, силы ее не беспредельны. Человеку нешуточно дана свобода воли даже по отношению к искусству. Ничто — ни добро, ни зло — не входят в человека без его внутреннего согласия. Потому прельщенный мирочувствием гедонизма человек воспримет танго просто как ослепительно яркую музыку, равно как и в словах Распутина увидит лишь красивую игру библейских ассоциаций.

Из примера очевидно, что зримость и конкретность персонажной интонации нисколько не противоречит самым сложным мировоззренческим символизациям, вводящим в познание основ духовной жизни. Если в верджинально-клавесинной музыке XVI—XVIII веков персонажная интонация реализовала себя в условиях портретных зарисовок, а позже динамизировалась и включилась в развитие драматической интриги, то в XX веке контекстом для нее становится мифопоэтическая фабула с ее приемами притчи и аллегии — действенный инструмент анализа современного человека, смысла и бессмысленности современной жизни.

Интонация лирического героя

Если все формы проявления в музыке человеческого начала выстроить в ряд, развертывающийся от наблюдаемых внешних черт до незримой его духовной субъективности, то на одном полюсе мы увидим персонаж, на противоположном — умосозерцающее духовное “я” (“мы”) музыки. Лирический герой займет промежуточное положение. Рядом с ним здесь же окажутся субъект ораторской (проповеднической) речи в медленной музыке барокко (недаром она так насыщена музыкально-риторическими фигурами и приемами гомилетики — учения о проповеди). В музыке романтизма “говорящий” человек представлен как повествователь — очевиднее всего в инструментальных балладах: музыка в них воспроизводит рассказ, отчасти характеризует и рассказчика; рассказ временами превращается в драматическое саморазвертывание сюжета, иногда перебивается лирическими отступлениями. Ближе к чистому умосозерцающему “я” субъект внутреннего монолога (например, в произведениях Д. Шостаковича). Персонаж — скорее “он”, чем “я” — воспринимается со стороны, как деталь изображенного объективного мира. Изнутри же, субъективно — лишь отчасти, в меру нашей с ним идентификации, которая неодинакова в разных случаях и неизмеримо направляется позицией автора. Она минимальна в отношении отрицательных персонажей: нам вовсе не хочется проникать в ду-

шу хитрого Бомелия и он воспринимается нами отстраненно. Ироническая дистанция, условность и шаржированность, преувеличения в воспроизведении характеристических черт образа, резкая ограниченность образа, как в рамку вставленного в четкую внешне обозримую форму периода, удерживают нас от сопереживания. Например в десятой Мимолетности Прокофьева: клоунская экстравагантность жестов, преувеличенная механистичность движений, шутовские рыдания, эксцентричность выходов, в парадоксальном сочетании с подлинной душевной болью, — заставляют воспринимать образ с известного отдаления. В программной музыке к действиям самой персонажной наглядно-жестовой интонации добавляется слово, прямо предписывающее способ внешнепредметного восприятия. Пионер Петя, его ворчливый Дедушка, Утка, Кошка и другие персонажи симфонической сказки Прокофьева представляют предельный случай такого восприятия.

Лирический герой в противоположность персонажу не стремится предстать пред нашим взором, а смотрит на мир вместе с нами, или, скорее, мы — вместе с ним. Его страстная речь одновременно и наша собственная речь. Организация художественного мира с лирическим героем в центре оказалась удивительно близкой исповедальной культуре романтизма. Новый способ построения преобразил облик мелодий и приемов их развития. Мелодии, движущиеся на гребне чувства, становятся пространнее, порою словно устремляясь к бесконечности и противясь всяческой внешней ограниченности.

Но начинаются специфические отличия даже не с интонации — с тона. В первой главе говорилось о тоне тела, души и духа как содержании музыкального звукоощущения. Лирический тон — это песнь души. Не случайно вибрато как знак душевности открывает именно эпоха романтизма (в музыке XVIII века вибрато использовалось в качестве галантного украшения на предкаденционном звуке). В романтическом вибрато — трепетность и не терпение души, обнаружение ее страстного начала, сила влечения. Она-то и стремится продолжить себя за пределы звука, образовать широкую линию восхождения — отсюда типичный для лирической музыки высотно-волновой тип развития, оплотняющий наплывы психических энергий. Напевности тона отвечает напевность всей мелодии. Доминирующий ее штрих — легато. В сравнении с XVIII веком характер его изменился: оно стало более плотным, вязким, наполненным густотой романтических томлений. Интонации “Тристана” — своего рода предел этой тенденции.

В результате способ восприятия тона и интонации радикально меняется. Если в медленных частях многих моцартовских сонат и симфоний лирическая интонация носит еще черты галантной

персонажной внешности, то речь лирического героя романтической эпохи воспринимается всецело изнутри. Эмоциональный трепет в каждом из звуков мгновенно снимает дистанцию. Внутреннее заставляет забыть о внешнем, хотя все внешние коммуникативные признаки вопросительности, утвердительности, мягкого убеждения сохранены. Например, доминантовое восходящее окончание начального мотива Третьего этюда Шопена несет в себе семантику вопроса. Второй мотив, отвечая первому, сам с восторженной открытостью устремлен к дальнейшему, намечая мечтательную перспективу. Но это не "он", не персонаж спрашивает или убеждает, а моя, слушательская душа в согласии с лирическим героем дышит энергиями вопрошания мира. Токи душевных сил — на первом плане, внешние черты речи тают, делаясь незаметными. Полнота чувства раздвинула фактуру, насытила гармонию. Романтизм недаром открыл густую педаль, широкие, оригинальные в каждом произведении фигурации пришли на смену узкообъемной графичности альбертиевых басов. Все это обнаружения новой логики лирической интонации.

Лирика XVIII века показывает, что грань между персонажем и лирическим героем переходима. Игру нюансов в соотношении этих способов можно видеть и в музыке романтизма. Особенно отчетливо — при сравнении романсов, написанных на один текст. В стихотворении Г.Гейне "Как цветок ты прекрасна" два субъекта: "я" (лирический герой, от лица которого исходит речь) и "ты" — светлая часть души лирического героя, источник вдохновения и, одновременно, некоторая независимая от него реальность. Перед композитором соответственно открываются разные возможности. В романсе Шумана (ор. 25 №4) мы слышим восторг и волнение души лирического героя. Исходная ключевая интонация, устремленная из As-dur в b-moll, полна невыразимого томления, а заключительная цепь эллипсисов, создаваемых задержаниями, — тайнопись сердца. В романсах Листа и Рахманинова на те же стихи облик юной девушки, подобный цветку, представлен с большей очевидностью. Женственность трехдольности противостоит здесь мужественной и сосредоточенной двухдольности музыки Шумана. Мелодия легко и ненапряженно, подобно свирельному наигрышу, скользит по звукам пентатонного мажора. Первая фраза в романсе Рахманинова не случайно напоминает "Утро" Грига, а музыка фортепианного вступления рисует образ истаявшаще-чистый и прозрачный, как небо, благоухающий ароматами (при этом в музыке Рахманинова проступает и образ лирического героя: он выделен не только в образной "вертикали", но и в интонационно-фабульной "горизонтальной").

Близнец лирического героя в танцевально-моторной музыке — энтузиастическое "я". Искрометный финал "Крейцеровой сона-

ты" Бетховена, ослепительно яркий финал скрипичного концерта Брамса, зажигательные танцы разных народов, упоительные кружения романтических вальсов, распаленно-эротические, ритмически изощренные танцевальные экзальтации Скрябина, самозабвенное погружение в стремнину движения в токкате Шумана, завораживающая нагнетательная остигатность в разработке финала Восьмой сонаты Прокофьева, магия заклинительности в "Весне священной" Стравинского, ожесточенный экстаз джаза, хмельное разгорячение в Попойке из "Блудного сына" Прокофьева, нечленораздельный вопль озверевшей души из геенны черного рока... — во всех подобных примерах двигательно-моторная возбужденность воспринимается не "персонажно", не со стороны: она — лишь проявление особым образом возбужденной души. Именно повышенная значимость этой внутренней силы сближает лирического героя кантилены с экстатическим субъектом танца, противопоставляя их обоим персонажу. Здесь, в полыхании эмоций, — источник особенно тесного контакта слушателя с музыкой. Существенна и роль тела как обнаружителя душевных устремлений. Различия в том, что в напевной музыке взволнованность страстной души передается телу через тонус звука (соответственно — через активность связок и мышц дыхания, что подтверждено экспериментально), а в танцевально-моторной — через тонус ритма, соответственно — через скрытую возбужденность моторной сферы (не случайно, например, при слушании марша из оперы Прокофьева "Любовь к трем апельсинам" хочется встать).

Душа, дыхание... Их интимной связью полнится кантиленная музыка. Возбуждение ног дальше от души — и отсюда парадоксальное следствие: двигательно-моторное возбуждение порою спокойно уживается с отрешенностью духа и тела. На этом основана техника экстаза в магических танцах. На всех континентах она строится по единой схеме нарастания темпа и громкости, пока наконец пляшущие, теряя связь с видимым миром, не отдавались вполне духам, с которыми искали контакта. Сочетанием двигательной возбужденности с отрешенностью характеризовались экстатические танцы дервишей. В основание европейской культуры с самого начала был заложен идеал "трезвения", пробуждения от бестолковой суеты к опытному познанию живых духовных истин, "глубин Божиих". Ум при этом не отождествлялся с рассудочностью и расчетливостью, не изгонялся, но духовно преображался, превосходя с благодатной помощью самого себя, становясь чистым и способным к восприятию сверхразумного блага "духовных и таинственных свершений". Не отрицалось и тело. По словам Григория Паламы, связанное с нами тело "подчинено нам Богом для содействия душе; стало быть, распущен-

ное тело мы должны отвергнуть, но действующее как должно — принять". Патриотический идеал "умного трезвения", "умных чувств" передался и культуре Нового времени. Реальные танцы высшего сословия вписались до эпохи классицизма носили духовно-созерцательный характер. В музыке, предназначенной для слушания, танцевальность тем более возносилась к вершинам света и чистоты.

Простой, выразительный пример:



В этом отрывке из Сонаты Моцарта F-dur сохраняются черты персонажной характеристичности. Но контекст выявляет в наивной теме нечто возвышенное. Неожиданная мажорная субдоминанта после доминантового предыкта к минорной тонике — как катарсис и просияние души. С высоты хорала льются лучи света, озаряя всю тему. Но и менуэтные обороты не противоречат состоянию собранности и трезвости.

И вот мы подошли к форме выявления в музыке глубинного сверхразумного начала субъективности человека.

Духовное "я" ("мы") музыки

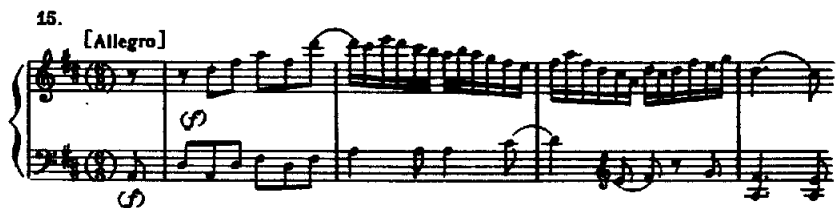
Как вольготно жилось аристотелевской теории трех родов в Новое время! А в XX веке, как и в средневековье, она обнаруживает изначальную неполноту, неадекватность духу искусства, ибо в основание деления она положила второстепенное — видимые события, действия, поведение людей, чему можно подражать действительно же (драма), с помощью отстраненного от рассказчика повествования (эпос), субъективно (лирика). Это ли суть искусства? Музыка средневековья избрала более достойный предмет — мудрость, красоту, невидимую онтологическую структуру бы-

тия, раскрывающую сердце человека и возвышающую его душу. Поэтому понятия лирики, лирического героя, драмы, эпоса применительно к ней кажутся мелкими, ничтожными, оставляющими острое чувство пустоты и неуместности. Умосозерцательность пронизала и искусство XX века, правда, с иной, более жесткой, рационалистической интонацией.

И вот, когда мы отводим взгляд от классического искусства и с удивлением обнаруживаем, что бывает, оказывается, музыка, выпадающая из поля зрения аристотелевской триады, в которой нет ни персонажей с их разнообразием жестов и выпуклостью интонаций, ни лирических героев, живущих сиюминутной эмоцией или кипением страстей, ни фабулы, интригующей любопытство, ничего из того, что мы привыкли называть содержанием, — но при всем том музыка, которую современники восторженно оценивали как небесную, исполняемую ангелами (например мессы Палестрины), — тогда мы новыми глазами начинаем смотреть и на искусство Нового времени. Как! Неужели лишь анекдотическая сторона, лишь цепь происшествий и характеры героев важны в драме и в драматической музыке? Так ли низко пало искусство? Нет, но гегелевский тезис о самодвижении событий в драме загнипнотизировал нас. Сбросим пелену с глаз! Конечно, драма строится не помимо логики сцеплений жизненных событий. Но разве не обнимает их, как небосклон землю, онтологическая структура бытия и разве творческое сердце гения не трепещет сознанием величия мироздания — и не этот ли всепроникающий, пронизывающий события трепет создателя является подлинной сутью искусства? Вселенная смысла над событиями влечет нас к Шекспиру: его драмы только делают вид, будто разворачиваются по временной горизонтали от происшествия к происшествию. А на самом деле они — великолепные, пышные многоголосные ричеркары, суть их — в многоголосии, в нем — космическая гармония и полнота мироздания. Созерцающее "я" возносится над частностями и внимает целому. Мог ли Шекспир создать "Бурю", если бы прежде не увидел эту феерическую симфонию пейзажей, положений, характеров, не услышал общую атмосферу действия? Или "Гамлета" — прежде чем был уязвлен в сердце ностальгической мелодией пьесы? В космичности, в умении слышать тайное, в энергиях сердца, в мощи и широте видения — отличие гения от жалкого кропателя "драм" и предмет восторга читателей.

Теперь мы можем пересмотреть и взгляд на персонажно-драматическую музыку. В главной партии сонаты Моцарта D-dur (K-576, №17 по изданию Музгиза) дважды сталкивается упругий фанфарный мотив с мягкой грациозной женственной фразой. Элементы персонажной характеристичности здесь налицо. Но об-

щий темп, общая тональность, общая просветленная атмосфера выдают присутствие объединяющей точки зрения — ликующей творческой энергии духовного “я”. Едва закончился период, как творящая сила радости вновь подхватывает его, но при повторении восторг созидющего “я” возносит над основным мотивом его свободную имитацию — блеск фантазии! — которая тут же разлетается брызгами юбилейных пассажей. Древняя и вечная жанровая интонация юбилейных-ликований преображена здесь: духовная бескорыстная радость, словно уже в “теле славы” — словно уже в раю, — достигает ослепительного сияния:



А как неожиданны, как рассвобождающе легки в связующей партии — после гаммообразно струящихся и кружащихся юбилейных, опирающихся на осветленные хроматическими повышениями звуки, — взлетания на крыльях радости:



Что это — реплики персонажей? Нет, конечно, — но веяния творящих энергий.

При всей максимальной близости речи правдоподобию отраженных в музыке коммуникативных ситуаций, всегда есть в музыкальном синтаксисе и фактуре нечто необъяснимое, не выводимое из видимой жизни: условное — нередко говорим мы. Это фальшивое слово. Условное — значит “договорное”, “неподлинное”, “небытийственное”. В музыке же, в настоящей музыке нет ничего неподлинного. Первая причина ошибки — в нечувствии духовного смысла элементов синтаксиса и фактуры, в результате чего последним приписывается мнимая автономность — в то время как музыка духовна насквозь. Вторая причина концептуально-лингвистическая: за норму мы берем близость музыки видимому миру. Почему, на каком основании? Ведь это неправда! Предмет музыки — невидимое, логосы бытия и их отражения в сердце человека. Как передано невидимое: изобразительно, через види-

мое, через речь персонажей, воспроизведение звучаний природы, через повествование рассказчиков или символически — вопрос второй, технический. А начинать надо с сути, с онтологии музыки. Духовное “я” (“мы”) как вечный неотменимый субъект музыки перед лицом духовной реальности — ее подлинная безусловная глубина. Этой мерой нужно мерить все прочие проблемы.

Еще одна главная партия — Девятой симфонии Бетховена. опять же вперед нами не персонаж, не рассказчик, не лирический герой. Перед нами — величественная картина мира как цельность, схваченная в духовном видении сквозь призму героического порыва. Энергия решимости в мощных содержаниях оркестра, шествия масс, вторжения чуждых сил (звук *es*, II низкая ступень) и тут же — трубные гласы на звук *a*, трансформированный волевой мускульной собранностью хорал... Всего несколько тактов, а кажется, что уже прочитана и отпечаталась в сердце неведомая драма Шекспира.

Но если умосозерцающее “я” — главная реалья и сердцевина духовного мира музыки, то имело ли смысл рассматривать также фигуры персонажей, рассказчиков, лирических героев? Безусловно, потому что лицемерие множества выразительных возможностей музыки увеличивает пронизательность взора. Музыка средневековья, которая молится, произведения барокко, в которых слышится проповедь, персонажно-портретная музыка рококо и т. п. — все это разные проявления и формы духовной жизни умосозерцательного “я” музыки. Здесь ключ к эпохальным и индивидуальным стилям, к особенностям музыкальной поэтики. В третьей главе мы, в частности, увидим, как степень выявленности и самостоятельности духовно-созерцательного “я” в организации художественного мира определяет существенные различия между драматургией инструментальной музыки классиков и романтиков — между “наивным” и “сентиментальным” (по терминологии Шиллера) искусством.

Духовное “я” (“мы”) — вечное первоначало искусства. Оно есть и в средневековых антифонах, и в народной музыке, и в пейзажной лирике К.Дебюсси; оно окружает неповторимой атмосферой события инструментальной драмы в симфониях классиков, возвышается над беседой голосов в баховской фуге. В музыке Нового времени субъекту духовного ведения приходится самоопределяться в сфере отраженных многообразнейших реальностей “видимого” мира. Своеобразие музыки зависит как от характера реальностей, так и от интонации отношения. С ходом истории общее благоговейное и восторженное отношение начинает усложняться, появляются первые признаки эмоционального дистанцирования. К XVIII веку возникает понятие юмор (*лат. humor* — влажность, в средневековой медицине, в учении о темпераментах — эле-

мент, указующий на здоровое состояние души и тела) как добродушно-насмешливое отношение к чему-либо. Он начинает определять облик многих менюэтов в гайдновских симфониях. Девятнадцатый век открывает иронию, сатиру, которая достигает крайних степеней ожесточения в XX веке. "Злые" образы становятся характерной приметой, и не всегда понятно, осуждает ли их музыка или восторгается ими.

Особого характера отстраненность связана с обращением к персонажам-маскам и куклам, к театру представления, со стилизациями. Куклы в магических целях использовались уже в палеолите. В языческую древность уходят корни популярного Петрушки. Изначально он, по свидетельству специалистов, выходец из inferнального мира (оттого у него такой неестественный голос). В магической кукле есть нечто зловещее и мрачное, как вообще в язычестве (человеческие жертвы приносились даже в славимой нами Древней Греции). Живучий ген передался и балетам и операм Стравинского — он выявится, если мы сравним их с моцартовской музыкой, порождением христианской культуры, где персонажи окружены любовью и горячим вниманием творящего "я".

В реальной жизни безмолвствующее, но духовно активное "я" ощущается как ядро субъективности. В искусстве оно не выявляется в прямой речи, а обнаруживает себя опосредованно. Не видно оно, но мы ощущаем его присутствие. Это можно сравнить с режиссерской интонацией в кино. Слов режиссера не слышно. Но буквально все: характер освещения, колорит, краски, темп и ритм, поведение камеры, избирательность ее взгляда, то жадно тянущегося к предмету, приближающегося к нему, любовно осматривающего, то удовлетворенно отдаляющегося, спокойно обводящего пространство или в отчаянии мятущегося, — выдает это художественное "я", раскрывает его мироощущение.

В отличие от персонажа, рассказчика или лирического героя художественное "я" не обнаруживает себя ни в рельефном жесте, ни в декламации, ни в самозабвенном пении. В чем же оно тогда себя проявляет? Во-первых, в созерцании, во-вторых, в мысли — конечно, не в силлогизмах, — в умозерцании, умном видении, интуитивно-интеллектуальном осмыслении жизни.

Созерцание явлений мира не безучастно, его скрытую интонацию характеризует определенный темп и ритм, градации и изменения напряженности — расслабленности, светлая или темная тембругармоническая окраска. Разнообразны наполняющие ее психические силы. В "Облаках" Дебюсси она проникнута волнующе тонким сплетением неуловимых оттенков, ощущением смутности, таинственности. В средней части обстановка меняется: кажется, что луна вышла из облаков и спокойным серебристым светом залила все вокруг. Но за видимым прочитывается

невидимое: важен здесь не зрительный образ, а впечатление невыразимой загадочной чистоты, прозрачности, парадоксальное сочетание ясности и странности — словно в красоте ночной природы открылась вдруг мудрость жизни, незаметная взгляду, ослепленному светом дня... Иная интонация созерцающего "я" во французской клавесинной музыке рококо — здесь на первый план выходит грациозная игра фантазии, несколько отстраненная от изображаемых персонажей.

Духовное "я" ("мы") музыки умеет обращаться к сущности и энергиям смысла более непосредственно — прямо к невидимому, минуя видимое. Напомним анализ мистагогической интонации в отрывке "И на земле мир" из "Рождественской оратории" Баха. Эта интонация принадлежит не персонажу, не лирическому герою, но именно умозерцающему духовному "я". Очень важный вопрос: что служит в ней интегрирующей силой, каким образом частное входит в единое? В персонажной интонации, как показал анализ моцартовской темы (пример 11), стержнем, на который наслаивается многообразное, оказывается логика характера, в интонации лирического героя (см. анализ романса Шумана, пример 8) — изгибы эмоций. Мировоззренческий уровень интеграции в интонации духовного "я" еще выше. Основой оказываются логосы бытия. Существовая объективно, прежде музыки Баха они были восприняты в Священном Писании, еще раньше, хотя туманнее — схвачены логикой индоевропейских языков, и не только индоевропейских. Интонационный синтез здесь, таким образом, движется по силовым и смысловым линиям мироздания. Онтология сливается с гносеологией. Мышление музыкальное, интонационно-энергетическое в глубинах своих оказывается тождественным смысловой логике слова. "Мир" как энергия любви и как смысл мироздания и жизни человека оказывается двумя сторонами единого, различаясь акцентами: музыка — любовь, осмысленная энергия любви, вдохновенное слово — источающий энергию смысл.

Полифоническая музыка Баха (и средневековая) — искусство в высшем смысле личностное (поскольку оно пронизано умными мирозерцательными энергиями сердца), но притом наиндивидуальное — потому что логосы не изобретение индивида, а данность мироздания. Но если индивид не прислушивается к зову миротворческой интонации, то и такое златорение — тоже его изобретение. Все виды отхождения — гордыня, зависть — тоже определяются логосами бытия (с отрицательным знаком). Есть камертонные правильные энергии — и есть возмущения страстей.

Логика развития в человеке грехов и стадии их развития от начального помысла до гибели человека с виртуозной точностью

были высчитаны аскетической наукой. По этим линиям строится трагедийная музыкальная драматургия новоевропейской музыки. Но и логика благого пути тоже была описана с тщательностью — и по этой аскетической логике служения добру выстраивались звук и интонация духовного “я” средневековой музыки, как об этом уже говорилось в первой главе (см. также статью автора: 51).

В “незвклидовом пространстве” духовного “я” свои законы. Предельное сходится здесь с беспредельным, дискретное — с единым. Творящее и творимое теряются друг в друге: талант автора и глубина постижения жизни оказываются гранями целого. Отсюда парадоксальные совмещения эстетических категорий. Гениальная интонация любого рода — героическая, проникновенно-лирическая или комическая, даже обличающе-гневная — всегда одновременно и прекрасна, и возвышенна, ибо гениальность, выражающая бесконечность духа, всегда возвышает. Отсюда всеобъемлющий катартический эффект всякой чудесной музыки...

Типология интонаций

Чтобы ясно видеть, как в интонации свертывается культура, как раскрывается в ней история души человечества, нужно иметь перед глазами безбрежный океан интонаций. Охватить же взором беспредельное можно с помощью интонационной типологии.

Ключом оказывается логическое размежевание двух понятий — конкретной и обобщенной интонаций.

Конкретная интонация — та, которая звучит здесь и сейчас, исполнительская интонация. Конкретной можно назвать также и интонацию, вычлененную из данного произведения, или, условно говоря, композиторскую интонацию, которую можно, правда, исполнить разными способами.

Обобщенную же интонацию сыграть нельзя, так как это чувственная абстракция. Нельзя сыграть абстрактно-радостную или абстрактно-бетховенскую интонацию. Можно сделать другое: избрать конкретную интонацию, которая станет репрезентантом обобщенной.

Такой пропасти между конкретным и обобщенным не существует в сфере вербального языка. Слово “кларнет” вообще в языке и то же слово во фразе “кларнет — прекрасный инструмент” сохраняет в известном смысле тождество себе. Различия определяются лишь недискретными токами смысловых энергий, которые смыкают это слово. Но по крайней мере сама звуковая структура слова и костяк смысла сохраняются.

Напротив, между интонацией конкретной и интонацией обобщенной принципиально не может быть тождества. Интонация подобна в этом отношении не слову, а предложению: она всегда нова, уникальна, всегда имеет неповторимый звуковой состав, несет особенный смысл, заключает в себе конкретное внутреннее психологическое состояние, полнится самобытными энергиями души и духа, в музыке Нового времени отражает темперамент, личность и стиль мышления исполнителя или композитора.

Теперь сформулируем важный тезис: конкретная интонация свертывает в себе обобщенные. Чем гениальнее конкретная интонация, тем сгущеннее она. Какие же обобщенные интонации способна принять в себя интонация конкретная? Здесь-то и требуется типология.

Предыдущие три раздела главы фактически уже развернули одно из важнейших оснований типологизации: интонации классифицировались по принадлежности к позициям внутреннего мира музыки. Мы рассмотрели интонацию персонажа и заметили, что ее отличает выпуклость, рельефность обнаружения телесно-моторных признаков; небольшие размеры тем, отграниченность, нередко и контрастность мотивов, закругленность, ограниченность кадансами как бы соответствуют телесной завершенности и определенности персонажей. Даже если характеристики персонажей полнятся духовностью (как в темах любви из балета “Ромео и Джульетта” Прокофьева), ограниченность и отграниченность этих тем от других заставляет воспринимать их несколько со стороны, как внешний образ, что и составляет специфическую особенность персонажной интонации. Нерв лирической интонации, напротив, — разрывание во времени тонуса эмоции, вследствие чего она тяготеет к большей континуальности, к протяженности, к однородности психического состояния. Интонация духовного “я” строится из самой тонкой материи сердечной мысли, из радости умного созерцания бытия. Эта типология лишь намечена (мы не касались таких интереснейших позиций в художественном мире, как субъект внутреннего монолога, спонтанной внутренней речи, не касались различных повествовательных форм, тем-символов, афоризмов и многого иного).

Второй принцип классификации — по типу жизненных истоков. У человека несколько сенсорных входов — слух, зрение, вкус, обоняние, тактильные ощущения, но всего два выхода — двигательнo-символический и звуко-символический. Потому и в музыке выделяются прежде всего два исходных интонационных начала — с опорой на дыхание, интонационный опыт речи, на пение, речитатив, декламацию. И — с опорой на жест, моторику. Внутри оба типа тоже дифференцируются. С древности в речи и в музыке разошлись декламационная и напевная интона-

ция. В сфере моторики — дифференцировались простой шаг или бег и танец. Сверх того в музыке возникли еще два особые типа интонации. Один из них связан с изобразительностью, с интонационным осмыслением внемузыкальных реалий. Например, вой ветра может быть услышан как мистическое слово; говорящими, гневающимися могут быть раскаты грома. Как шепот речи воспринимается шелест леса. Интонационно может быть услышан и ход мысли. Так возникает четвертый тип — ментальная, или умосозерцательная, интонация. Представим, к примеру, бесконечно длящееся звучание выдержанного аккорда на органе или медленные гаммообразные движения линий, как в органной фантазии G-dur Баха. Связи с речевым и двигательным опытом сохраняются и здесь, только скорее по принципу отталкивания, нежели сходства. Предмет интонации — внутреннее, духовное и душевное, но в пластически-моторных и напевно-декламационных интонациях внутреннее выражается через отсылку ко внешнему. В ментальной же интонации смысловые переливы как бы непосредственно отображают внутреннее. Интонация мысли тоже характеризует субъекта мысли, его состояние и отношение к предмету мысли; она может быть мятущейся и успокоенной, радостной или скорбной, отчетливо ясной или только лишь жаждущей ясности, стремящейся разобраться в сонорной невнятности душевных движения, может характеризоваться тем или иным темпом, ритмом дыхания, степенью напряженности (меняющейся или постоянной), окраской, динамикой просветлений и омрачений и т.д.

Третий принцип классификации исходит из морфологии музыкальной — шире — художественной культуры. В музыкальном искусстве мы выделяем произведения, жанры, инструменты, национальные, исторические и индивидуальные стили, а также культурные сферы — типологически универсальные, как, например, противостояния высокого и обыденного искусства, и более конкретные, как сферы джаза или рока в современной культуре.

Соответственно типологизируются и интонации. Обобщенная интонация окутывает каждое произведение. Например, все конкретные интонации "Островка" Рахманинова можно описать как одну обобщенную интонацию восторженной и хрупкой чистоты. Обобщенная интонация "Руслана" иная, чем в "Иване Сусанине".

Можно говорить и об обобщенных жанровых интонациях — хоральных, былинных, поэмных, балаганных, ноктюрновых, вальсовых, маршевых, ламентозных; интонациях органных, клавишинных, фанфарных; и о стилевых интонациях: романтической, барочной, бетховенской, брамсовской и армянской. Об интонациях культурных сфер: церковной и светской, фольклорной, джазовой, о рок-интонации.

Музыка неотделима от всей системы искусства. Естественно, что и в типологии интонации отражаются общехудожественные представления. И в музыке мы совершенно отчетливо различаем интонации графического (у Хиндемита) и живописного (Дебюсси) типов. Изобилие градаций и оттенков между этими полюсами, вся содержательная логика живописи и графики, раскрытая Вишпером, Флоренским и другими исследователями, обнаруживается и в нашем искусстве. Можно говорить в нем об интонациях монументальных и камерных. Музыка для большого органа в колоссальных соборах — это одно, а вся в мелизматических завитках музыка клавесина в светлых гостиницах, среди изящества мелкой пластики — нечто в корне противоположное, хотя и то, и другое мы видим в музыке первой половины XVIII века. Три литературных рода — эпос, лирика и драма — также отразили себя в типологии музыкальной интонации. Да и музыкально-жанровые интонации — балладные, гимнические, поэмные, пасторальные — по существу, ассимилировавшиеся в ней пришельцы из других искусств.

Общехудожественный фонд интонаций — важнейшее условие смысловых связей в системе культуры.

Четвертый принцип — тематический. Одно из множества оснований здесь — эстетические категории возвышенного, комического, трагического... Интонационный облик каждой определяется своеобразием спрятанной в ней духовной структуры. Заметим, кстати, что некоторые из эстетических категорий дробятся на множество разновидностей (например, к сфере комического относят частные категории гротеска, юмора, сарказма и др.), другие же обычно рассматриваются без подробных детализаций. Но это не значит, что множественности проявлений нет и здесь. Напротив! Что может быть многообразнее сферы возвышенного? Тяжелая, мощная интонация барочной оркестровой и органной музыки, нежнейшая, женственно-мягкая и космически-чистая возвышенность адажио Двадцать первого фортепианного концерта Моцарта, словно бы угрюмая, продуваемая ураганными ветрами смутного времени интонация "Бориса Годунова"... Готические соборы и высотные здания эпохи сталинизма в Москве: сколь различно в них понимание возвышенности! Первые тянутся к небу, во вторых — явный оттенок бахвальства: это памятник себе. Удивительно прекрасная интонация возвышенности открылась древним русским зодчим: не воздетые ввысь руки, как в готике, а спокойное и ясное сияние света духовности, благодатные энергии, мягко растекающиеся от купола и обнимающие все внутреннее пространство храма. Творения Баха самобытно величественны, а в "Эдипе" Стравинского — попытка укрыться в мощной тени барочной стилистики, завернуться в "тогу латы-

ни"... Каждая эпоха и каждый художник находили свою особую интонацию возвышенности.

Заметим также, что описываемый философами состав эстетических категорий не отражает реального богатства выделяемых человеком граней, духовного отношения к миру и весьма ограничен с исторической точки зрения. Вольтер, к примеру, считал, что изящное претендует на ранг общеэстетической категории, справедливой для всех искусств, — так оно и было в действительности в XVIII веке. Особой системой категорий располагало средневековье. Сравнение с восточными эстетическими системами (индийской, китайской) показывает, насколько разными могут быть принципы выделения важнейших интонаций, характеризующих отношение человека к мирозданию.

Возможны и более сокровенные деления интонаций — скажем, на духовные и душевные. Пример первых мы имеем в хоре, вторых — в сладком, расслабляющем шлягере.

Крайне интересна в этом плане историческая координата. История души и культуры человечества с ясностью видится в зеркале интонации.

Генеральная интонация произведения и стиля

Обратим внимание на то, как мы говорим: в духе времени, в духе Шопена, в народном, в русском духе, в балладном духе... Применительно к музыке подобные выражения нужно принимать буквально. Духовные интонационные энергии действительно окутывают собою все частные аналитические средства. Все частное, звуковое в музыкальной форме живет и движется ими, а в них скрыт смысл, целостное мироустремление. Неповторимые смысловые энергии пронизывают и конкретную, и обобщенную, генерализованную интонацию, которую мы называем моцартовской, баховской, романтической, поэмой...

Когда звучит протестантский хорал с его протянутыми окончаниями фраз, словно прислушивающимися к голосу невидимой реальности, духовное "мы" как имманентный субъект этой музыки выступает с очевидностью в каждой конкретной интонации. В художественном мире новоевропейской музыки, перенасыщенной предметно-вещными реалиями жизни, перенаселенной персонажами, множеством точек зрения, духовно-созерцающее "я" музыки складывается на основе обобщенной интонации произведения. Субъект духовного видения в Сонате b-moll Шопена реагирует на мир острее и субъективнее, чем имманентный субъект

Симфонии C-dur Шуберта. Генерализация интонаций продолжается и за пределами произведений — в масштабах индивидуальных и исторических стилей.

Без интонационно-субъективной интеграции произведения, без духовного субъекта невозможно искусство, пустеет и распадается художественный мир, умирает жизнь. Вот почему все художники так стремились к ясности и определенности генеральной интонации произведения. "Я стараюсь, чтобы у них (глав. — В.М.) был общий запах и общий тон", — отмечал Чехов (111, с.14). А вот свидетельство Репина: "Работал над общей гармонией картины. Какой это труд! Надо каждое пятно, цвет, линия чтобы выражали вместе общее настроение сюжета и согласовывались бы и характеризовали всякого субъекта в картине. Пришлось пожертвовать очень многим и менять много и в цветах и личностях. Конечно, я не тронул главного, что составляет суть картины, — это-то есть..." (Цит. по: 69, с. 26). Внимательно вслушивался в мелодию произведения Бунин. "Случается, — писал он, — что оканчиваешь свою вещь совсем не так, как предполагал вначале и даже в процессе работы. Только, повторяю, самое главное, какое-то общее звучание всего произведения дается в самой начальной фазе работы". И дальше: "Какое-нибудь отдельное слово, часто самое обыкновенное, какое-нибудь имя пробуждает чувство, из которого и рождается воля к писанию. И тут как-то сразу слышишь тот призывный звук, из которого и рождается все произведение". Ключевая интонация экспонируется уже в первой фазе. "Да, первая фаза имеет решающее значение. Она определяет прежде всего размер произведения в целом. И вот еще что. Если этот изначальный звук не удастся взять правильно, то неизбежно или запутаешься и отложишь начатое, или просто отбросишь начатое, как негодное..." (15, с. 375, 376).

В музыкознании единство произведения тоже часто трактуется как интонационное. Но только на словах! — потому что понимается как формально-мотивное единство, как сходство мелодических ячеек. Но ведь дело вовсе не в мотивно-тематических переключках. В циклическом произведении их может и не быть, а единство духа обязательно! И даже обилие формально-звуковых соответствий не гарантирует органичной целостности.

Несколько примеров покажут, как складывается духовно-интонационное единство произведения.

Обратимся к уже упомянутой ранее Сонате Моцарта C-dur (K-545). Образу простодушной, совсем еще юной девушки, воплощенному в побочной партии, соответствует портрет столь же непосредственного беспечного молодого человека в главной теме. Оба, кажется, пришли в музыку Моцарта из наивной эпохи Ватто и Скарлатти. Столь же проста и бесхитростно-пасторальна

фабула. Вся первая часть, таким образом, легко обобщается в одной интонации имманентного субъекта, охватывающего мысленным взором фабулу. Это несколько напоминает технику фотографического обобщения: последовательно проецируя на один лист фотобумаги десятки изображений, например русских людей, исследователи получают обобщенный портрет русского лица. Интуитивное конкретно-чувственное обобщение, может быть, не столь эффектно, но все же достаточно эффективно. Особый дух музыки придает единство и всей сонате — наивно-пасторальной второй части и почти ребяческому финалу. Именно в наличии неповторимого художественного “я”, а вовсе не в мотивных связях — секрет целостности цикла.

И насколько иной мир открывается в Сонате D-dur — с уже знакомой нам “Сюзанной”! Ее духовному богатству, многообразию эмоциональных нюансов и переходов отвечает развернутая и гибкая фабула, насыщенная интенсивным действием; театральная яркость диалогов потребовала имитации всех красок оркестрового звучания. Психологическая сложность, многогранность отличает и последующие части. Проникнутый мечтательной чистотой монолог в предпоследней вариации финала неожиданно открывает всю глубину духовного видения — о чем ранее можно было только догадываться, а заключительная вариация вновь возвращает атмосферу блестящей и нарядной сутолоки жизни.

А вот поучительный случай, когда отсутствует объединяющая интонация, — Соната f-moll, сочиненная одиннадцатилетним Бетховеном. Давно замечено удивительное предвосхищение в ней шедевра композитора — “Патетической сонаты”. В обеих сонатах, отделенных друг от друга восемнадцатью годами, плотный мрак драматического вступления открывает вдруг яростную схватку с обстоятельствами сильного и стремительного героя главной партии. Но уже трактовка побочных партий совершенно различна. В “Патетической сонате” главная и побочная партия объединены драматической накаленностью чувства. Только в главной теме эта возбужденность выявляет себя в “стеническом” (как сказали бы психологи) варианте — в суровом и мужественном вдохновении борьбы, а в побочной теме — в астенически женственном варианте — в смятенности духа. В детской же сонате безмятежный и грациозный образ побочной партии резко и немотивированно взламывает драматическую структуру первой части. Кажется, будто ребенок пытается здесь пересказать недоступную его чувствам драму взрослых. А взрослый слушатель улыбается наивности детского мировосприятия.

Увлекательная проблема — духовное “я” вокальной музыки. Существующая методика ее анализа предписывает раскрывать соотношение текста и музыки в плане их конструктивно-звуко-

вой и смысловой сторон. Но важно уловить исходную генеральную интонацию произведения, в которой, как в зародыше, запрограммирована и конструкция, и художественный мир.

Генеральная интонация — самая интимная точка схождения текста и музыки. Музыка может сколь угодно подробно и красиво высвечивать семантику отдельных слов и отрезков текста, выявлять его психологическую, предметно-изобразительную и смысловую сторону, но полноценного художественного произведения не получится при нечеткой генеральной интонации. Сочинение музыки не связано лишь с рациональным пониманием смысловой и композиционной структуры текста, главное — личностное вживание в текст, чувственное постижение, интерпретация его интонации.

Как чиста обобщенная интонация рахманиновского “Острова”! Завороженный красотой зеленых уклонов, где все окутано светом и дышит свежестью, герой созерцает волшебный мир хрупких грез. Со звуковой стороны интонация характеризуется затаенной восторженностью верхнего регистра голоса, хрустальной прозрачностью и легкостью фактуры, просматриваемостью всех ее линий. Фактурно-регистровый фони́зм поддержан гармонией и ладом. В качестве мелодической тоники романса не случайно выбран звук тонической квинты — в нем тоже есть целомудренная чистота и прозрачность. Не случайно опеваются здесь и звуки верхнего тетрахорда — во многих шедеврах искусства он символизирует небесную чистоту и целомудренность: напомним предсмертный дуэт главных героев “Аиды” Верди, “Лебедь” Сен-Санса, возвышенную тему Джульетты из балета Прокофьева, тему любви из его же “Золушки”. Интересно, что все без исключения фразы романса распевают речевую интонацию незавершенности, особенно полюбившуюся поэтам-романтикам. Отличительный ее признак — застывший в легком парении на слабом времени последний звук восходящего окончания. В стихотворении Бальмонта (по Шелли) эта интонация усилена перечислительной синтаксической конструкцией в концовках строк (“трав густых венки, фиалки, анемоны”, “все дремлет, засыпает”). И в музыке каждая фраза рвется вверх, словно бы стремясь улететь в сияющее царство безмятежности, а в их постепенно уплотняющейся фактуре и густеющих регистровых красках прекрасная греза обретает осязаемые земные контуры. Но и легкая омрачающая тень слов “деревья грустны, как мечты” тоже скрыто присутствует уже в начальной ключевой интонации музыки. Она создается щемящей краской второго созвучия и проникновенной светлой печалью мелодического хода к терцовому звуку трезвучия VI ступени.

Такой покоряющей органичности слияния поэтической и му-

зыкальной интонации нет в одноименном романсе Танеева: музыка воспринимается громоздким комментарием к легкому, как облачко, стихотворению.

Интонационный синтез и взаимовлияние искусств обеспечиваются общностью семантического устройства интонации и близостью ее материального плана. Любая интонация — поэтическая, актерская, театрально-постановочная, танцевальная, кино-режиссерская, операторская — строится по модели речевой интонации. В каждой из них есть своя темброфоническая сторона — густота тона, насыщенность красок, тесситурная напряженность, регистровая глубина. И есть сторона процессуально-динамическая, отличающаяся темпо-ритмо-временными особенностями.

Своеобразие генеральной интонации, характеризующей самобытный взгляд художественного “я” на мир, во многом связано с темой и фабулой. Соответственно в ней проглядывает не только стилевая, но и жанровая сторона. В романтической балладной интонации есть момент жути, она полнится предчувствием трагических и таинственных событий. В поэмной интонации таится будущая восторженность: поэменная интонация чревата апофеозом, воспевание — ее тайная цель.

Типы фабул связаны с техникой раскрытия образа (эстетическая техника драмы в классицистской симфонии, лироэпическая — в поэме, элементы живописности в миниатюрах Дебюсси). Они связаны и с типизированностью самих видов человеческой жизнедеятельности, которая, по мнению М.С.Кагана, может развертываться в сфере общения, как в жизни Дон-Жуана, в сфере нравственных метаний (Гамлет), познания (Фауст), практически-преобразовательной деятельности — у Дон-Кихота (33). Антрополог Я.Я.Рогинский выделяет сферу борьбы, опирающуюся на психические механизмы воли, сферу сотрудничества и солидарности, сплавляемую чувством, сферу творческого производительного труда, требующего активизации познавательных способностей, рассудка (76). Музыка зафиксировала типичные сферы жизнедеятельности человека в строении сонатно-симфонического цикла.

Многообразные фабульные ситуации и телесно-психические состояния человека тоже отчасти подчиняются типу жизнедеятельности. Человек может с головой окунуться в бурную жизнь или полностью отключиться от мира. Между полюсами борьбы и забвения — множество качественно различных видов деятельности: интимное общение, игра, размышления, самоанализ и вслушивание в движение эмоций, созерцание мира, греза, полудрема. Каждый вид деятельности связан с определенным кругом состояний. Борьба требует повышенного физического тонуса, энергии, даже иступленности, напряжения сил, ярости; опасения рожда-

ют тревогу, близость победы переживается как окрыленность, неудача повергает в отчаяние, успех несет ликование. Смены состояний очевидны в любой драматической музыке. Сфера свободного общения столь же обильна. Буйное вакхическое веселье раскрепощает физическую активность человека. Словоохотливое игровое общение³ активизирует психику, что тотчас же выявляется в богатстве интонаций музыкальной речи — вкрадчивых, озорных, кокетливо-капризных, иронических, притворно-возмущенных, артистично-изысканных. Общение может быть окрашено и в мечтательные, затасенно-нежные и ласковые тона (“Wagim?” Шумана). Разнообразнейшая по содержанию и эмоциональной окраске сфера размышления характеризуется снижением двигательной активности, а сферы созерцания и грезы — также и снижением мышечного напряжения (их тонус — ослабленность и покой). С предельной отключенностью от мира связаны сумеречные состояния сознания (бред князя Андрея в опере Прокофьева; нечто сходное слышится в фрагментах некоторых инструментальных сочинений Тищенко, Шнитке).

Жизнь человеческая воплощается в музыкальной фабуле одновременно и с внутренней, и с внешней стороны — как жизнь духа и как реальная включенность в события.

Даже явные изображения внешнего мира служат в музыке метафорой внутреннего мира человека. “Рассвет на Москве-реке” Мусоргского, “Утро” Грига — это, конечно же, не только чудесные картины просыпающейся природы, расцветающей в звуках и красках, это также и цветение души человека. И мастерски воплощенное в “Пасифике-231” Онеггера пыхтение постепенно набирающего скорость паровоза — не более чем символ освобожденной радости человеческого стремления. Человека в музыке окружает природная и социальная действительность. Стихии воды, огня, воздуха, земли, погодные явления, времена года и суток, пейзажи, животные; война с ее сражениями, фанфарами, ударами мечей, лязганьем танков; пасторальный мир, галантные танцы, праздник с песнями и плясками, дионисийская расторможенность, отпевания и оплакивания... Фабульный мир музыки пронизан множеством социально-психологических отношений. Персонажи испытывают друг к другу симпатию или враждебность, попадают в ситуацию изоляции, одиночества, переживая томление и тоску, доходящую порой до фрустрации, когда нехватка живого человеческого общения вызывает необыкновенно прекрасные видения-галлюцинации (например образ

³ Проницательные суждения об игре как жизненном прототипе музыки оставил Б.В.Асафьев (6, с. 266). Детальные исследования игровой логики содержится в “Логике музыкальной композиции” Е.В.Назайкинского (68).

нежной и согретой южным теплом пальмы, пригрезившейся одинокой романтически-мечтательной сосне в романсе Балакирева). Персонажи могут оказаться активной или пассивной стороной общения, испытать гнет сдерживающих сил.

Понять человека — значит почувствовать внутреннюю связность его желаний, поступков, общения и поведения в разных жизненных ситуациях. Так художественное “я” обнаруживает цельность в многообразии фабул.

Каждый звук, каждое задержание, каждый гармонический оборот в романсе Рахманинова “Здесь хорошо” источает неповторимый аромат; в таинственно прекрасном хоре благоуханий различимы отдельные голоса: вначале нежно-мерцающие, неуловимо-тонкие, напряженные, терпкие. Чуткое сердце откликается на чудесный хор красоты песней радости... все шире и шире — ей тесно в груди, ей хочется заполнить весь мир. Сокровенно-восторженный гимн взаимопониманию с природой и Богом открывает большую, страстную душу героя романса.

Но каким он будет в минуту глубочайшей скорби, в минуту опасности? Как проявит себя в жизненной борьбе? Не дает ответа герой романса. За него отчасти отвечает родственная душа — художественное “я” стиля.

Имманентный субъект стиля — человек, взятый в масштабе всей жизни, а не частного ее фрагмента. А на большом расстоянии теряются детали. Герой стиля оказывается наедине уже не с отдельной ситуацией — с жизнью в целом, с миром!

Вот почему стиль правомерно назвать интонируемым мироощущением. Содержание стиля — не сумма содержаний всех произведений, а пронизывающие их коренные и глубочайшие связи с бытием.

В стилевой интонации часто отражается возраст, темперамент, отталкивающийся от типа высшей нервной деятельности и выявляющийся в особенностях личного темпа, жизненного тона, в подвижности психических процессов (сравним, например, вулканический характер музыки юного Бетховена с более уравновешенной и мягкой музыкой Брамса; или хрупко-экстатичную интонацию Скрябина — с утонченно созерцательной интонацией Лядова; скрытое беспокойство Чайковского, шумановскую спонтанность и рационалистичность Хиндемита). К стилю можно отнести многие классификационные шкалы, наработанные в психологии (например интровертированность — склонность к самоанализу, рефлексии — и экстравертированность — открытость внешнему миру, стремление видеть его таким, каким он является глазам и чувствам). Различаются стили и по доминирующему настроению. Как непохожа мрачно-угрюмая музыка Мясковского на музыку его друга Прокофьева, в которой каждый твердый и упругий

звук свидетельствует о неистощаемой жизнелюбии! Герои стиля тяготеют к тем или иным вековым типам характера (используя термин Я.Рогинского). Например, нерв музыки Бетховена — борьба, требующая воли, устремленности к цели и способности преодолевать препятствия: в них герой-борец черпает жизненные силы и радуется им не меньше, чем самой победе. Доминанта моцартовского стиля лежит в иной сфере — сфере эмоционального согласия людей. Моцарт — гений общения, наполнявший музыку множеством обаятельнейших персонажей. Герой его стиля излучает милосердие и любовь и дарует людям счастье взаимопонимания. В сфере созерцания, размышления, прекрасной мечты черпают вдохновение другие художники — Дебюсси, Лядов, Римский-Корсаков...

Индивидуальный стиль выражает потенциальность личности творца, скрытую от посторонних взглядов. В прояснении идеала красоты он ищет истину, а истина возвышает и его самого.

Как сказал Фолкнер, “человек стремится быть лучше, чем он есть или может быть. Его бессмертие — в желании быть лучше, быть мужественнее, быть более честным, чем он может быть или иногда бывает. И неожиданно, к своему удивлению, человек таким становится”⁴.

Генеральную интонацию эпохального стиля можно сравнить с ключевыми словами эпохи: их сближает необъятность содержания. Распирившееся до бесконечности пространство смысла собирает в себя все мироощущение эпохи. Ключевые слова и музыкальные интонации необыкновенно, возбуждающе энергичны. В них — упование, мечты, вдохновение, горение веры. За высказанным — бездны невысказанного. Потому их можно назвать подлинными символами — знаками с бесконечным содержанием.

Беспредельность не означает сумбурности. Символ — это бесконечный путь к источникам бытия. В сравнении с вечными символами символы эпохи не столь многосторонни (математики сказали бы о бесконечности меньшей мощности). На примере претворенного Бахом славения “И мир на земле” мы могли заметить, что каждое слово в первоисточнике и каждый интонационный нюанс в музыке содержат в себе все прочее, так что словесная и музыкальная ткань оказываются насквозь символическими. В ключевых словах, жестах и интонациях эпохальных стилей нет такой всеобъемлющей гармонизации мироздания, но в них есть зернышко истины — оно-то и светит, на него и возлагаются надежды.

С динамической точки зрения символ есть энергия подъема из

⁴ Цитируется по издательскому предисловию к кн.: Писатели США о литературе (71, с.17).

дольного в горнее — подъема ума, веры, надежды, всей совокупности сущностных сил, что мы называем вдохновением. Слова “вос-торг”, “вос-хищение” тоже первоначально означали это действие силы, способной вознести человека из сферы чувственного, видимого в царство духовности.

Бесконечная разнесенность высказанного и невысказанного в символе и одновременно жажда их соединения переживается как его тайна. В нем есть непостижимая загадка, которую неотступно штурмует ум и сердце. Оттого, например, философы и поэты романтизма на все лады повторяют слова “вдохновение”, “воображение”, “тайна”, “мечта”, “идеал”, пытаются выведать их сокровенное содержание. А композиторы-романтики создают интонационные эквиваленты этих слов и тоже варьируют их во множестве произведений.

Словесные и интонационные символы, нескончаемо повторяемые, становятся, таким образом, темой для культуры. Развитие культуры эпохи идет по пути раскрытия логоса темы-символа. Удастся ли ей это? И да, и нет. Шнитке бросил мудрый парадокс: написанная партитура — испорченный замысел. Замысел культуры тоже прекраснее ее выполнения. Искра истины рождает пламя духовного горения — это и есть замысел: в полыханиях зарниц открываются горизонты неведомого мира. Но как легко в огненных сполохах утратить искру истины! И вот постепенно остаются одни световые эффекты, видимость без сути, говоря словами П.Флоренского, “психологический иллюзионизм” без онтологии, голая — и потому ложная — форма. Возникают штампы. Кавказские хребты штампов! Вместо подлинного вдохновения, вместо подлинной бытийственной тайны — причудливость интонации, взъерошенность синтаксиса и композиции — псевдоязык для псевдомыслей и псевдочувств. Тогда начинается борьба со штампами уходящей стилиевой эпохи. Вспомним, например, убийственную критику выпренности романтической лексики в речи Ленского: “Все это значило, друзья: с приятелем стреляюсь я” — или феноменальные по силе пародирующие сломы стиля в “Домике в Коломне”!

Да, воображение, фантазия — замечательные способности человека, обнаружение еще более великого дара свободы. Но есть свобода в Истине и свобода от Истины. Превознесение фантазии над духовностью как обнаружением истины опасно для культуры (онтологии этой частной силы психики специально посвящена статья автора “Фантазия в культуре и музыке” — 57). И в других эпохальных стилях заложена опасность односторонности. Учившись галантного стиля, передавшаяся отчасти и классицизму, — это прекрасно. Что может быть лучше? Устав от хамства и всеобщего озлобления, мы бы и желали большей предупредительно-

сти и вежливости в стиле общения, да не хватает уже запасов любви и доброжелательности как проявлений духовной силы.

Но в конце XVIII века галантность дружелюбного общения перестала удовлетворять не потому, что она плоха, а потому, что душа человечества искала большего. Чем дальше человек и человечество от истины — тем больше мечется душа, размах и частота шараний стремительно нарастают. Но гении человечества возвышались над бурлящей поверхностью исторических стилей, ибо преодолевали их ограниченность, питаясь от корней всецелого бытия.

Музыкальный язык — словарь жизненных проявлений

Музыкальный язык до предела развивчивает звуковую форму музыки.

Распыляется в музыкальном языке и семантика на мельчайшие семантические элементы, закрепленные за аналитическими и интонационными средствами.

Самый элементарный слой музыкальной семантики связан с фонической стороной звуков — искрящихся или бархатистых, звонких, хрустально-прозрачных или глухих, задавленных; ярко-праздничных и гнусавых. Как выразительно писал Римский-Корсаков: “Оркестровка и тембры вообще: блеск, сияние, прозрачность, туманность, сверкание, молния, лунный свет, закат, матовость, тьма” (75, с.216). Здесь и резкие взвизги флейт-пикколо, и бормотания фагота, всхлипывания, журчания, кряхтения и таинственные перешептывания, легкая хрипотца и придыхания... Магический, завораживающий мир красок! Электроника добавила всевозможные чавканья, хрусты, урчания, шелесты...

Опираясь на механизмы синестезии (взаимодействие разных ощущений), музыка способна воспроизводить общие, отвлеченные пространственно-временные и физические характеристики вещного мира (пространственность, широту, удаленность и приближение, отношение верха и низа, наполненность и пустоту, плотность и разреженность, вечность, вневременность или четко расписанное для событий время, хрупкость, твердость, упругость, мягкость и т.п.), характеристики цвето-световые (свет, мрак, озарения и отсветы, мерцания и переливы).

С легкостью воспроизводя все элементы движения — массу движущегося тела, инерцию, траекторию в пространстве, сопротивление среды, скорость и ускорения, музыка обретает способность моделировать все мыслимые типы движений. Тембр и фактурно-регистровые средства могут создавать ощущение безвоз-

душности, эфирной невесомости — и необыкновенной грузности, тяжелой обремененности движения. Бесплотность облаков, порхающих эльфов, легкость струек ручейка — и массивность слона, космической ракеты, тяжелых вод океана — вот диапазон гравитационных эффектов, передаваемых музыкой. Столь же разнообразны виды траекторий и временных характеристик движения, моделируемых средствами мелодического и ритмического рисунка, темпа, артикуляционно-фразировочных средств. Здесь мы встречаемся с неподвижностью и стремительностью, равномерностью и сбивчивостью, гибкостью и изломанностью, с более конкретными типами движений — вращениями, взлетами, звуковыми обвалами и оползаниями, качаниями, вязким сдерживанием и свободным инерционным устремлением, наскоками и отлетаниями, тихими шевелениями и резкими конвульсивными вздрагиваниями целого оркестра. Так передаются движения живых существ и природных стихий (вода, огонь, воздух, земля). Так рождается и бесконечность разнообразнейших движений человека — по-кошачьи вкрадчивых, размагниченных, собранных, размашистых, цепких, торопливых... А каждый жест — свидетель характера или настроения...

Наконец, самый мощный источник выразительности музыки — бескрайний океан музыкально-речевых интонаций. Тысячи исследователей речевой интонации штурмуют эту область, устанавливая в ней ориентиры: изучаются интонации интеллектуальные, эмоциональные, волевые, изобразительные. Многообразные жанрово-стилистические типы монолога — воззвание, заклинание, повествование, проповедь, исповедь, размышление вслух, ораторская речь. Самые различные отношения людей выявляются в диалогических формах общения — обсуждениях, спорах, спокойных беседах и ожесточенных перебранках. Например, отношения равенства или неравенства, проникновенной искренности или фальшивой и жеманной притворности, отношения деловые и интимные... В различных видах реплик — переспросах, подхватах, пояснениях, возражениях, перебиваниях, обмолвках и недоговариваниях — выявляются эмоционально-оценочные позиции говорящих. Здесь все возможные формы иронии, от легкой насмешки, безобидной шутки до саркастической язвительности, лед отчуждения и тепло души, открытость и вкрадчивая уклончивость, смирение и хвастливость, надменность, ругань, ропот...

Многообразие интонационно-речевых проявлений человека получает еще более детализированное отражение в музыке. Интонационный словарь музыки недискретен, между интонациями нет границ, все полно взаимопереходов и смещений. Но в нем есть ориентиры. К примеру, на всех музыкальных диалектах Европы, в народной и профессиональной музыке печаль выражает-

ся сходным образом — и эта музыкальная интонация печали в общих чертах совпадает с универсальной же речевой интономой печали. Любому ребенку не только пассивно воспринимает эти грубые ориентиры, не путая угрозу с робостью, но и активно воспроизводит их. Фразу людоеда: "Сейчас я съем тебя" — он споет по-иному, чем ответ девочки: "Ой, не надо меня есть".

Невероятно широк диапазон семантического пространства музыки! Отдельные краски мира, элементы жеста — на полюсе распыленности. И духовный субъект стиля, вобравший в себя эпоху и культуру нации, — на полюсе целостности. Система культуры пребывает в вечном движении: целостные мирозерцания, жанровые типы фабул растаскиваются по элементам языком музыки — с тем, чтобы затем собрать из этих элементов новые целостности.

Искусство — вечная птица Феникс: умирая в языке, оно возрождается в произведении, восстает из пепла обновленным и полным сил.

Разве могла бы возникнуть потрясающая картина боли, горя, трагического оцепенения и страшной пустоты в романсе Шумана "Ты в первый раз наносишь мне удар" (из цикла "Любовь и жизнь женщины"), если бы задолго до романа в музыкальном языке не отложилось из тысяч произведений множество элементарных знаков? Пустота квинтового звука минорного трезвучия... Случайно ли с него начинаются и его опевают почти все мелодии траурных маршей и элегий? Так и здесь уже сам выбор начального звука психологически точен. Фактурное решение усиливает эту краску: компактные трезвучия в мелодическом положении квинты не соединяются плавным голосоведением, а чередуются, подобно ударам колоколов. Очень выразителен метрический разнобой мелодической интонации *a-d* в скорбном диалоге колоколов и в словно бы похоронной речитации голоса — он ненавязчиво символизирует чувство разрушенности основ существования, охватившее героиню. С удивительным психологическим реализмом Шуман воплощает в музыке одно из ключевых выражений текста: "мир пуст" (в русском переводе: "вокруг темно"). Только что был *g-moll*, затем энгармонически переключаемый уменьшенный септаккорд — и вдруг мы неожиданно оказываемся в далеком и неустойчивом *b-moll*. Такой правдивости выражения тоже не существовало бы, если бы задолго до Шумана ситуация потери ориентации в мире, потери внутренней опоры, на которой строилась жизнь, не была опробована в началах классических разработок, в вокальной музыке прошлых веков...

Аналитическое мышление музыковеда должно быть готово следовать за его интонационно-интуитивным мышлением в круговращении культуры.

МЕЛОДИЯ, ФАКТУРА, КОМПОЗИЦИОННО-ФАБУЛЬНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ

Ради концентрированности и наглядности изложения общие принципы интонационной формы в предыдущих главах иллюстрировались их проявлениями на самом мелком масштабно-временном уровне формы, охватывающем звуки и мотивы. Как они обнаруживают себя в сферах интонационного синтаксиса и композиционно-фабульной организации? Что откроют нам мелодия, фактура, целостная организация масштабного произведения?

Мелодия как интонационный организм

Мелодия — живая, осмысленная, одухотворенная последовательность звуков, голос, организованный интонационно и конструктивно. Звуковое ее тело скреплено законами лада, гармонии, ритма, метра, синтаксиса — аспект, более всего проработанный в исследованиях. Но мелодия — не сумма грамматик. Ее речь складывается из сопряжения интонаций; грамматики же и структурно-аналитические средства служат выражению интонационной жизни мелодии. Интонация, как мы помним, есть эманация смысла в форму. Потому в глубинной своей основе мелодия — уникальный духовный организм, вызванный к жизни мировоззренческим содержанием исторического, национального и индивидуального стиля, жанра, конкретным художественным замыслом данного сочинения. Отсюда непостижимое богатство типов мелодии. Бесконечная мелодия романтиков разворачивается как песнь души, наполняющее ее лирическое чувство то растет, то словно в изнеможении слабеет, окрашивается вибрацией эмоциональных полутонов.

Мелодия Бетховена, напротив, движется усилием воли, преодолевая препятствия. В музыке Куперена, Гайдна, Прокофьева, Щедрина мелодия нередко предстает как характеристический портрет персонажа. Мелодии-монологи И.С.Баха, композиторов эпохи барокко не столько поют, сколько возвышенно и страстно проповедуют. Вспомним также о парящей мелодике стихир, о своеобразии мелодики в арии ламенто, в классицистской героической арии, в русской элегии, в победном канте, цыганском романсе, в веселой жиге и томном танго, удалой камаринской; вспомним о беспредельности мелодического разворачивания у Рахманинова и об орнаментальной знойной мелодике Хачатуряна... Все это разные мироощущения, разные историко-культурные обнаружения человека.

В вопросе о том, какие силы движут мелодию, откуда она черпает энергию разворачивания, — продолжение вопроса, прозвучавшего в первой главе: какие силы держат тон? И ответ здесь столь же широк: многие и разные.

Происхождение русских слов “напев”, “песня” — неясно. Их возводят чуть ли не к пеану — гимну во славу Аполлона. Зато этимология немецкого Lied вполне прозрачна: слово Lied родственно lieben (любить), loben (хвалить), древнерусскому любви (любовь). Если ритм больше ассоциируется со сферой деяния и воли (собранной или расслабленной), то в звуковысотности мелодии — царственные сады чувства. Совершенное же состояние чувства, средоточие жизни есть любовь. Именно она, а не раздражение, не ненависть, не злоба и не равнодушие — образует тайный нерв мелодии. Потому сколько родов любви — столько и типов мелодии. Пушкинское “но и любовь — мелодия” имеет в виду интимное чувство. “Благодарю вас, леса” — свидетельство восторженной любви к великому источнику жизни. Как и все сущностные силы, любовь бывает духовной, душевной, плотской, смешанной. Соответственно ее предмету в ней выделяются два полюса — трансцендентный и имманентный. Тип пневмонического мелоса, характерный для древности и средневековья, рожден трансцендентным родом любви. Отличительный его признак — обращение закона земного тяготения: притягивающее начало находилось не внизу, а в вышине, горизонталь тона — тонуса — и была иносказанием духовной вертикали, а восходящее движение было не напряженным волевым преодолением тяжести, но освобождением легкокрылой радости. Отличия напряженного подъема и легкости воспаряющей любви, пребывающей в вышине и вкушающей сладость общения с высшим, коренятся в телесных прообразах интонации.

Никита Стифат, ученик Симеона Нового Богослова (949 — 1022), сообщает о преподобном, что, ослабев от поста и аскетических подвигов, тот никакими волевыми усилиями не мог поднять своего тела, но по молитве ощутил вдруг в себе невесомость, словно облако поднималось от ног, и почувствовал себя бодрым, живым и столь легким, будто вовсе не имел тела, — и с тех пор не знал нужды присаживаться во время долгих служб (80, с.5). Тело, освобожденное от вещественной тяжести, становится легкой светоносной энергией и повинуетя малейшим движениям духа. Именно такое ощущение, формирующее мелодику, с совершенной точностью запечатлелось, как мы помним, в терминологии византийской теории, именовавшей широкие восходящие интервалы в мелодии не “скачками”, а “духами”. Вся внутренняя организация пневмонической и мистагогической (тайноводительной) мелодики подчинена струению духа, впечатлению

полета и парения. “Везание”, “струение” как преобладающий тип движения легко объясняется, если учесть внимание христианства к внутреннему человеку, которому подчинено тело как причина дискретности. Григорий Нисский, указывая на тайну философии, проявляющуюся в мелодии, не случайно подмечал удивительное единство противоположностей — покоя и движения. Соответственно элевационные — подъемные — акценты не сопровождались грубой моторикой мышц — это были, в первую очередь, нежнейшие акценты света и любви в сердце. Модальная организация гармонии также идеально соответствовала левитическому духу мелодии (о сравнении интонационности средневековья и Нового времени см. подробнее в статьях автора — 51; 59).

В Новое время осмелевшее тело тяжелеет, выходит из послушания духу. Духовные воспарения мелодики сменяются “скачками” плоти, декламационными акцентами воли, порывами страсти. В соотношении тонов появляется важное свойство, которое Асафьев обозначил уродливым словом “вокальвесомость” (вместо былой “вокальнесомости” или “вокальневесомости”, если продолжить асафьевскую линию неологизмов). На смену принципу синергизма (Иоанн Кассиан, V в.) как содружества благодатных энергий Духа и вызывающих энергий человека приходит принцип автономной самодостаточности человеческой воли. (Впрочем, это лишь в тенденции. В шедеврах музыки Нового времени действие начала, расправляющего крылья души, ощущается с очевидностью.)

Содержание духовных сил меняется. Земное и вещное наполняют собою ум; трезвение сердца, внимающего неизреченному, сменяется рационалистическим и сенсуалистическим вниманием к наглядному, онтологическая настроенность на постижение и стяжание истины уступает место склонности к фантазиям — не случайно фантазия становится излюбленным жанром, в психологии же XVI и последующих веков фантазия трактуется как комбинирование представлений. (Истории этой сущностной силы, как уже говорилось, посвящена статья автора “Фантазия в культуре и музыке”, написанная для очередного выпуска сборника “Музыка—культура—человек”, выходящего в Свердловске.) Новый облик приобретают чувства, и любовь принимает в себя обстоятельства жизни. Обновленные внутренние силы души формируют новую мелодику.

Как писал Симеон, “каково то, чем занят бывает помысл, таково бывает и состояние помысла: занимаясь постоянным, он постояен; занимаясь непостоянным, волнуется” (80, с.221). “Волнение”, оказываясь нормой текстов культуры, терминологизируется. Термин “эмоция” (“волнение”), родившись во Франции в начале XVII века, постепенно проникает во все языки. Мелодия теперь — язык эмоций и аффектов. Средневековый тип

движения мелодики — струение и везание, несущие в меняющихся звуках неизменный и вечный покой и мир, — продолжен в “общих формах движения”, которые так любило возвышенное барокко. Но теперь это лишь частный случай среди бесконечных в своем разнообразии новых типов мелодики.

Обладает ли мелодия особым содержанием в сравнении с темброфактурными богатствами в творчестве Римского-Корсакова, Дебюсси, Равеля, с современной сонорикой, запечатлевшей все краски мира и пропитанной жизнеощущением человека XX века? Не случайно мелодия стала знаменем искусства Нового времени, неспроста ее называли душой музыки, одаривали эпитетами — благородная, возвышенная, вдохновенная, грациозная, сладостная... Почему из всех компонентов музыки именно мелодия, одnogлосная мысль, ближе всего человеку? Ответ простой: мелодию можно спеть, и человек действительно часто мысленно ей подпевает. Это важно. В сопереживании — сила музыки. Картина живописца в первую очередь предстает как внешний объект, и только постепенно человек оценивает музыку линий в картинах С.Боттичелли, нежные краски О.Ренуара, стройную гармонию Рафаэля. Музыка же изначально, от самых первых звуков колыбельной воспринимается как дружественный, родственный голос, звучащий в душе.

Качественно специфическое содержание мелодии — в этой непосредственности. Многоголосное звучание обращено к созерцающим способностям человека. Мелодия — живой голос сердца. Начало Девятой симфонии Бетховена: встревоженная тишина, прошиваемая невидимыми токами напряжения и готовая взорваться... Атмосфера наэлектризована, как перед мировой грозой, в ней — предчувствия молний. Одна эта вступительная сонорика перетянет на весах красоты и возвышенной серьезности сотни прилизанных мелодий. Она потрясает. И все же только с появлением мелодии перед нами предстает герой во всем величии мощи и волевой энергии.

Мелодия — разворачивающаяся интонация, а значит, становящийся смысл, выговаривание человека; но одновременно — и хорошо организованная конструкция, управляющая вниманием и укладывающаяся в память.

В организации структурно-аналитического каркаса мелодии принимают участие закономерности разной степени обобщенности.

Наиболее абстрактные из них — музыкально-языковые грамматики, правила связывания элементарных единиц в более сложные: закономерности лада, гармонии, метра, приема мотивно-тематического развития, масштабно-тематическое структуры, функциональные принципы формы (выделение в мелодии экспозиционной, развивающе-неустойчивой, завершающей, дополняющей

фазы, типовые композиционные схемы типа периода или простых форм во множестве их разновидностей.)

Обилие относительно автономных грамматик — уникальная особенность музыки. Отсюда гибкость синтаксиса, оформляющего многомерный интонационный процесс. Отсюда и его прочность: благодаря обилию скрепляющих музыку грамматик мелодии десятилетиями удерживаются в памяти людей.

Грамматики легко приспосабливаются к стилю. Мы ясно ощущаем своеобразие функционально-гармонической диатоники в таких сочинениях, как медленная часть Сонаты Моцарта C-dur (K-545), “Прогулка” из ор. 65 Прокофьева, романс Рахманинова “Здесь хорошо”. Столь же ясно опознаются стилевые модификации европейского метра.

Наконец, органичная аналитическая форма мелодии скрепляется индивидуальными звуковыми связями, подчиняющимися закономерностям обобщенно структурного и психологического характера — таким, как постепенное углубление следов прозвучавшего, как динамика взаимодействия перцептивных установок и др. (см. подробнее — 47).

Аналитические связи, скрепляющие мелодию, опираются на дискретную высоту и ритм. Их достаточно, чтобы мелодия запоминалась, отличалась от других мелодий и узнавалась при проигрывании в любых регистрах, темпах, на разных инструментах, с разной громкостью, артикуляцией, фразировкой. На точную фиксацию высоты и длительности рассчитана нотная запись. Но можно ли назвать мелодию вариацией высоты во времени? “Материалом для композитора являются гармония, мелодия и ритм. Вне этого ничего нет. Окраска звука, динамика, агогика и т.п. не являются основными элементами, а только — сопутствующими, при которых мелодия, ритм, форма и т.п. остаются неизменными в своей сущности” (104, с.41).

Согласиться ли с этим? Действительно ли мелодия главной темы Второго концерта Рахманинова останется “неизменной” в своей сущности, если ее исполнить рывкающим стаккато? И сохранит ли себя чистая и мечтательная тема любви из балета “Ромео и Джульетта” Прокофьева, если ее поручить бас-кларнету? Или только что упомянутая волевая главная тема Девятой симфонии Бетховена — если ее отдать безмятежной флейте или робкому гобою? А разве не потеряет привлекательности замечательная ария Дон-Жуана (из оперы Моцарта) в темпе *andante*? Нет, дух мелодии резко меняется при изменениях ее интонационных средств.

Значит, невидимая в нотах часть мелодии — ее интонационная многомерная основа — не менее существенна. Но уже не в конструктивно-перцептивном отношении, а в выразительно-смысловом.

Интонация и интонационный профиль мелодии — это ее движущийся смысл, выраженный в многомерном звуковом процессе: меняющаяся громкость, темп, артикуляция, звуковедение и фразировка, тембр, регистр и тессitura входят в интонационно-смысловую организацию мелодии наряду со звуковысотной и ритмической стороной. Последние, служа распознаваемости мелодии, образуют ее прочный звуковой каркас. Но это — лишь предпосылка мелодии. Подлинное ее бытие — в конкретном интонационном оформлении.

Спрятанный в мелодии смысл интерпретируется по-разному — разным становится и исполнение, варьирующее ее интонационную форму. Но вариативность многомерно-интонационной формы не означает, что ее можно исключить из понятия мелодии. Связь конструктивного и интонационного — непреложный закон. К тому же вариативность не абсолютна. Чем больше конкретизировался смысл мелодии в ее историческом становлении, тем определеннее становилась взаимосвязь интонационной и конструктивной ее сторон. Если в сонатах Д.Скарлатти редакторы расходятся в выборе способа артикуляции, то едва ли кто усомнится в том, что побочную партию Шестой симфонии Чайковского следует играть легато, а не стаккато, даже если бы на то не было указания в партитуре.

Почему не всегда замечается скрытая часть мелодии? Увидеть ее мешает механизм интонационного домысливания: мимолетного взгляда на ноты достаточно, чтобы услышать ее осмысленно. Но интонационная сторона становится очевидной в сравнении разных интерпретаций, а особенно — в случае плохого исполнения. Тут-то мы отчетливо замечаем, что исполнитель только перебирает звуки, занимаясь “варьированием высоты во времени”. Так, наглядно обнаруживается разница между интонацией и интервалом, ритмом, метром.

Как известно, с конструктивной стороны мелодия иерархична: складываясь из мотивов и фраз, она не сводится к ним, а образует некоторое сверхфразовое единство. Такое устройство проистекает из иерархичности интонационной организации.

Посмотрим, как устроена речь. Мельчайшая единица в ней — интонаема, по длительности соответствующая предложению или его части. Предложение произносится на одном дыхании или членится на отрезки. Произнесение на одном дыхании представляет смысл говоримого как бы общим планом. Разделение на отрезки равносильно крупному плану в кино, каждая деталь словно увеличивается в размерах. Фразу: “Не пой, красавица, при мне ты песен Грузии печальной!” — можно разбить на разное число частей. Наиболее выпуклое ее прочтение зафиксировано в музыке Рахманинова — здесь четыре группы (в

лингвистике такие дыхательно-смысловые группы называют синтагмами).

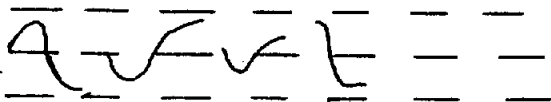
В интонеме есть главное ударение, предударная и заударная части. Информация интеллектуального характера сосредоточена в поведении мелодики на главном ударном слоге: при констатации, в повествовательном предложении голос падает вниз — и тем ниже, чем завершнее мысль. Он повышается и остается наверху в интонеме незавершенности. Незавершенность, а также вопрос могут выражаться падением высоты и быстрым ее подъемом в заударной части (в русском языке эта интонация характеризует академическую, “профессорскую” речь) или, наоборот, повышением высоты с последующим падением. В соединении с ростом интенсивности повышение высоты перерастает в активное утверждение. В эмоциональных предложениях напор чувства уподобляет интонеми волне, широкой арке: большая часть звуков произносится в верхней тесситуре, с тембровым нажимом, так что вспоминается определение Валери: лирика — развернутое восклицание. Вообще, эмоциональная, волевая, индивидуально-характеристическая информация размыта по всей синтагме — она содержится и в предударной части (которая может монотонно долбить один звук или кокетливо варьировать высоту) и в оформлении акцента, и в ударной части (например, флегматики часто тянут последний звук, нерешительно снижая высоту, сангвиники же тяготеют к четкой интонационной точке)¹.

Речь не сводима к потоку интоном: их последования объединяются в так называемые сверхфразовые интонационные единства. В теории сценической речи говорят об интонационном плане, интонационной перспективе. Ускорение темпа, сжатие интоном создают линию увеличения возбужденности речи, рост напряженности выявляется в повышении тесситур, увеличением громкости, акцентности и т. д. Многообразны формы интонационной перспективы: нарастания, угасания, волны, внезапные контрасты.

Вот три варианта интонационной перспективы в звуковысотной области:

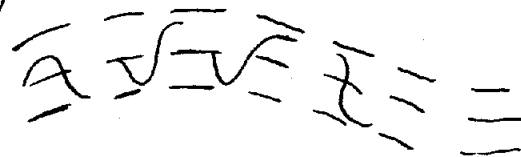
Схема I

а)

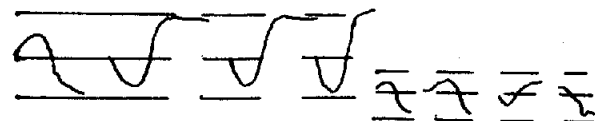


¹ Подробнее о речевой интонации см. 5 14; 107.

б)



в)



Три линии символизируют три основных тона: преобладающий средний, характерный для предударной части, высокий — для выражения незавершенности, вопроса, волевого акцента, низкий — для каденции. В первом варианте средняя высота неизменна, разнообразие достигается за счет изменений верхнего и нижнего тона. Второй — характерен для эмоционально-убеждающего типа ораторов. Третий — соответствует рекомендации известного русского оратора А.Ф.Кони: “Иногда хорошо “упасть” в тоне: с высокого вдруг перейти на низкий, сделав паузу. Это “иногда” определяется местом в речи. Говоришь о Толстом — и первая фраза об его “уходе” может быть сказана низким тоном; этим сразу подчеркивается величие момента в жизни нашего великого писателя” (35).

Мелодия, как и речь, иерархична, строится из последования сходных или различных интонаций, объединяемых линией интонационного развития.

Каким образом аналитические средства музыкальной интонации взаимодействуют с ее речевой основой? Схождение зиждется на сходной роли сторон интонации. Так ладо-мелодические и гармонические средства, создающие колорит, можно рассмат-

ривать как продолжение и совершенствование функций тембра при выражении эмоций (как известно, тембр в структуре эмоциональных интонаций речи тоже разграничивает более светлые, теплые, радостные и более темные эмоции). Изменения ладовых средств меняют смысл интонаций, как это видно в романсе Чайковского "Отчего?". Начальная фраза распевает речевую интонацию незавершенного высказывания. Умеренный темп и тихая звучность свидетельствуют об относительно спокойном состоянии души. Тембровая сторона в нотах не выявлена, но прозрачное звучание мажорной терции, безыскусная пентатоника в мелодии, мягкая и матовая краска при появлении минорного аккорда подскажут певцу нужный тембр. При подходе к кульминации пентатоника сменяется обостренными ладовыми оборотами, включающими интервалы малой секунды и уменьшенной кварты; в сопровождении вместо безмятежной терции звучит напряженная двойная доминанта, направляя и тембровое мышление певца к поиску соответствующей краски. Эти средства вместе с динамикой *ff* и ускорением темпа меняют интонационный облик мотива — теперь это крик души вместо робкого вопрошания. Преобразование мотива основано на акустическом родстве речевых интонаций незавершенности-вопроса и усиленного утверждения, восклицания: их сближает восходящая мелодика на акцентном звуке, а дифференцирует отсутствие-наличие громкостного нажима.

Еще очевиднее способность ладовых средств характеризовать интеллектуально-синтаксические значения, уточняя, подчеркивая или замещающая действие речевых предпосылок. Вот пример (из "Каменного гостя" Даргомыжского), обнаруживающий противоречивое действие речевых и ладовых сил:



Асафьев характеризовал фразу как "вопрос-любопытство" (5, с. 10). В эксперименте же Е.В.Назайкинского она четко была опознана как утверждение (66, с. 316). Причина в домысливаемом автентическом кадансе, специфически музыкальном знаке завершения. С другой стороны, как мы помним, вопрос и волевое утверждение часто сходны по мелодике, дифференцирует же их силовой нажим. В опыте Е.В.Назайкинского все примеры исполнялись нейтральным ровным звуком — и в этих условиях воздействие ладовых факторов оказалось решающим.

Сходным образом врастают в структуру интонации и прочие средства аналитической формы. Так, метрические акценты в му-

зыке, создаваемые комплексом средств, в том числе сменой гармоний, эквиваленты действию силового удара в речи².

Симбиоз рассмотренных средств в структуре музыкальной интонации позволяет совместить необыкновенную тонкость и неповторимую индивидуальность музыкального выражения с его общезначимостью. Речевая праоснова музыкальной интонации вводит слушателя в систему музыкального языка. Так входит в музыку даже младенец: не зная еще ее языка, он уже воспринимает теплоту и нежность убаюкивающих интонаций, и лишь потом в его сознании формируются эталоны звукорядов и ладовых оборотов. В историческом плане речевая праоснова музыкальной интонации способствовала формированию семантики аналитических знаков. Например, ладогармонические тяготения сами по себе моделируют лишь ожидания. Чтобы эти ожидания сделать не холодными, безразличными, а страстно-напряженными человеческими стремлениями, необходима помощь живой исполнительской интонации. Только после того, как аналитические знаки окрепли, они стали не только параллельно совмещаться с родственными параметрами речевой интонации, но и в некоторых случаях замещать их.

Музыкальная интонация охотно заостряет речевые прообразы. Возьмем, например, ритм. И в речи ритмическая контрастность фразы может быть достаточно значительной: быстрые слоги в ритме шестнадцатых и даже тридцатьвторых порой соседствуют со слогами продолжительностью в одну четверть. Замедления слогов в теории речевой интонации называют эмфатической долгой, а раздельное произнесение слогов — фонологической разрядкой. Существуют слова, которые просто невозможно произнести быстро. Например, слово "милый": противоречие между исходным лексическим значением (выражение нежной ласки) и интонационной деловитостью быстрого произнесения создало бы ироническую дистанцию и породило бы интонацию язвительности. Музыка подхватила прием эмфатического растягивания слогов и значительно расширила масштабы долгих звуков — до половинных и целых нот.

Заострила она и регистровую выразительность речи. И в речи мечтательное настроение связано с высоким регистром. Музыка же поместила многие темы мечты в высочайший регистр, недоступный человеческому голосу, — мечта при этом стала особенно притягательной и недоступной. То же раздвижение рамок —

² Осциллограммы музыкальных записей показывают, что доли времени, записанные в нотах и ощущаемые на слух как сильные, обычно не являются самыми громкими. Это объясняется наличием множества средств, формирующих ощущение сильной доли. Добавление еще и громкостного акцента приводило бы к эффекту грубого таперского метра.

в громкости. Самая грозная речь вряд ли сравнится по силе с мощным унисоном валторн или тромбонов. В проникновенной эмоциональной речи лингвисты обнаружили зачатки пения — появление верхней певческой форманты, колебания, напоминающие вибрацию и т. п. Пение же полностью рассвободило потенции воздействия голоса.

От интономем обратимся к интонационному синтаксису. Как в речи интонационное развитие складывается из последования сходных или различных интономем и из сверхфразовых линий развития (см. схему), так в музыке интонационное развитие мелодии состоит из смены интонаций, накладывающихся на неподвижный или меняющийся профиль. Музыкальные грамматики схематизируют эту двуплановость: поток интонаций регулируется закономерностями мотивно-тематического развития и грамматикой масштабно-синтаксических структур, а нескрытные линии опорных тонов управляются ладовыми и гармоническими нормами.

Сочетания двух планов разнообразны. Последование тождественных, сходных или различных интонаций может быть нанизано на ровную интонационную ось, на наклонный или взмывающий вверх профиль, на волны разной формы, на контраст двух уровней. Подчеркнем: понятия “ось”, “профиль” не привязываются только к высоте, а рассматриваются в многомерном пространстве интонации. Например, если интонационный процесс развивается в сторону большей эмоциональной возбужденности, то он выявляется в ускорении темпа, в постепенном учащении дыхания фраз, во временном сжатии интономем. Да и сам подъем звуковысотного уровня часто сопровождается увеличением уровня громкости, повышением напряженности тембра. Интонационный профиль мелодии многомерен, как и интонация.

Древнейший тип синтаксиса связан с остинатностью.

Утверждаемая формула была лейтмотивом: все народы прошли через стадию лейтмотивного мышления, когда боги, шаманы, роды, племена, семьи и отдельные лица получали музыкальные имена (26). Продлить же воздействие имени легче всего посредством повтора. Лейтмотивы, обозначавшие божества, вплетались в обряды, в ритуальные импровизации, как это можно видеть на примере музыки негров йоруба (лукоми). Двадцать четыре лейтмотива, соответствующие двадцати двум божествам (два божества имели по два лейтмотива), использовались в музыке этой народности Кубы в рамках религиозного действа “Игбоду”, в функции прелюдирования перед основной частью действия, но кроме того входили и в более продолжительные импровизации “токес” (буквально: “игры”) — см. 79, с.99—100.

Завораживающая магическая сила остинатного повтора ощу-

щается и поныне — в музыке Прокофьева, Стравинского, Орфа и других композиторов.

Остинатность в ритуальных действиях сочеталась с постепенным вхождением в экстаз, что выражалось в нарастающей громкости, тембровой интенсивности, ускорении темпа (см. многочисленные описания ритуальных танцев в книге американского путешественника Райта — 74).

Динамизируемый секвенционный повтор и в наши дни потрясает эмоциональной силой воздействия, как, например, в коде первой части Четвертой симфонии Чайковского:



Противоположный эффект рассудительной “левополушарной” речи возникает при вопросоответных отношениях мотивов. Амебейное пение, известное издревле, диалогизм отразились в строении монологической мелодии, в народных песнях и в профессиональной музыке — например, в чудесной мелодии рефрена прокофьевской “Болтуньи”.

За простыми как будто бы отношениями сходства и различия мотивов стоят на самом деле разнообразнейшие интонационные отношения, эмоциональные нюансы, тонкие градации волевого давления на собеседника (от просьбы до приказа).

Важно и на какой интонационный профиль они накладываются. Если на неподвижную или слегка наклоненную ось — перед нами убеждающая (при широком амбитусе интономем), но спокойная, эпическая по темпераменту речь. Таковы многие мелодии Прокофьева — начальные темы Восьмой и Девятой сонат, первая Мимолетность, лейттема Кутузова из оперы “Война и мир” и многие другие.

Напротив, тонко нюансированная последовательность интонаций в широких мелодиях Рахманинова накладывается на волнообразный профиль, что приводит к особому патетическому монологу, в котором разнообразие смысловых оттенков сочетается со страстностью высказывания.

В отличие от реального фактурного диалога мелодия по само-

му существу воспринимается как связное высказывание, принадлежащее одному человеку. В силу единства голоса и носителя мелодии неудобно изображать собеседование различных персонажей. Но она часто воплощает внутреннюю полифоничность человека, спор различных голосов его души. Свернутые в монолог диалогические отношения вопроса и ответа — интеллектуализованное проявление этой полифоничности. Более глубокие обнаружения связаны с конфликтами разумной воли и мятежного чувства, борьбой надежды и сомнений, желания действовать и усталостью разочарования, столкновения прекрасной мечты и суровой действительности.

Посмотрим, как романтическая оппозиция мечты и действительности обнаруживает себя в мелодике романса Рахманинова "Сон" (соч. 8 №5).

Композиция стиха А. Плещеева (из Гейне) представляет собой повторенный с усилением контраст (ab—AB): в первой части мечта-воспоминание представлена волнующим образом родного края, из второй части слушатель узнает о семье друзей, о словах любви — соответственно более трагичной интонацией должны быть окрашены слова, обрывающие прекрасный поток видений: "Но то был сон!" Важен синтаксический способ, оформляющий смену временных планов: это именно обрыв, динамический контраст, контраст в условиях незавершенности, в момент наивысшего разгона мысли. На письме он выражен многообразием. Со звуковой стороны разгон создается мечтательной перечислительной интонацией воспоминаний. Что было? "...Был край родной", "там ель качалась надо мной"; "семья друзей жива была", "со всех сторон звучали мне любви слова".

Музыка заостряет трагическое смешение восторга и отчаяния в душе героя. Ключевая интонация мечты (первая фраза) построена на основе специфически русской интонации незавершенности (14; ср. 8); главный ударный слог фразы произносится на восходящей мелодике (но без силового нажима), а за ним следует спуск. Для настроения мечтательности существенна высокая tessitura и ненапряженный светлый тембр. В фортепианных проведений тема звучит в еще более высоком регистре — мечта становится небывало прекрасной и недостижимой, как звезда. Обратим внимание на такое простое средство внутреннего высветления интонации, как верхний тетракорд мажора. В сравнении с нижним он используется гораздо реже и потому звучит свежее. Он обыгрывается в самых проникновенных и чистых мелодиях — в "Лебеде" Сен-Санса, в теме полюбившей Джульетты из "Ромео и Джульетты", в теме любви из балета "Золушка", в побочной партии Седьмой симфонии Прокофьева. Но большое счастье чревато мукой, ибо оно неустойчиво. И здесь —

вопреки прозрачному неполному терцквартаккорду, из которого искренне и задумчиво, будто из глубин памяти теплой волной изливается чувство, вопреки безмятежной поначалу фактуре — слышатся нотки щемящей грусти. Мучительное напряжение счастливых воспоминаний обостряется — сгущаются регистровые краски, фактура уже не журчит ручейком, а колыхается подобно волнам моря, начинается модуляционное движение по минорным тональностям. В предкульминационный момент включается еще один голос, идущий, кажется, из самой глубины души. И когда он достигает вершины, наступает срыв, синтаксически выраженный вторжением септаккорда II ступени гармонического мажора. Внезапное прекращение многоголосного звучания символизирует обрыв воспоминаний и перенесение в пустоту настоящего. Интересно, что в первый раз трагический возглас: "Но то был сон!" — гармонизуется роскошным большим нонаккордом. Нотки отчаяния, оставшиеся от предшествовавшего аккорда, словно окутаны еще счастьем былого. Мечта жива и рождает новые прекрасные видения. Во второй же раз возглас поддержан самой острой в романсе, диссонантной и горькой гармонией доминантноаккорда гармонического мажора с задержанной терцией. Стоя друг в друге, великое счастье и великая мука оставляют после себя легкий дымок просветленной печали...

Иерархическую многоплановость мы видим и в мелодиях, опирающихся на двигательную предпосылку выразительности. Они запечатлевают отдельные жесты (по масштабу равные отдельным, по-разному артикулированным звукам и простейшим мотивно-ритмическим фигурам); жесты складываются в двигательные "фразы", подчиненные ритму повторностей (их истоки — в цикличности шага, прыжков, раскачиваний и т. д.) и функциональных противопоставлений (типа разгона, сдерживания и прорыва в мелодиях Бетховена).

Посмотрим, как стороны пластического знака моделируют движение.

Регистр, тембр и громкость создают представление о тяжести движущегося тела (сравним, например, неповоротливость мелодии в пьесе "Быдло" из "Картинок с выставки" Мусоргского, особенно в инструментовке Равеля, — и бестелесность плывущих облаков в первом из Ноктюрнов Дебюсси). Темп и ритмический рисунок передают скорость и ускорения движения.

Велики моделирующие возможности метроритмической организации. Чувствилище ритма — мышца, орган восприятия моторного метра — корпус в целом в его связях с вестибулярным аппаратом. Явление сильного и слабого времени глубже простых акцентов — как бы частных жестов тела: сильные и слабые доли являются динамическими ориентациями тела в пространстве, ко-

которые не случайно описываются словами “устойчивость” и “неустойчивость”, “опорность” и “безопорность”. В динамике смены долей отражаются смещения центра тяжести: так рождаются эффекты покачивания (в колыбельной, баркароле), кружения, падения и взлета (в вальсе), приседания (в полонезе), шествия; избегание или вуалирование опоры (например, с помощью полиметрии, как у Брамса) производит впечатление парения. Равновесность метроритмических долей свойственна старинным танцам, в то время как более поздние танцы характеризуются резкой контрастностью в активности долей. Совокупное действие метра и ритмического рисунка способны воспроизвести любые движения — ровные, размеренные или нервные, неупорядоченные, спотыкающиеся (как в теме, рисующей образ смертельно раненного Меркуцио в балете “Ромео и Джульетта” Прокофьева).

Звуковысотная организация в пластическом знаке выражает направление и траекторию движения, восходящие рисунки ассоциируются с движением, направленным вверх. Так изображаются прыжки. Не случайно и полетные темы Скрябина строятся на восходящих порывах мелодии. Наконец, штрихи, артикуляция в наибольшей степени согласуются с интенсивностью движения. Легато, связывающее несколько звуков в выразительную группу, соответствует плавному, округлому движению. Резко акцентированные звуки ассоциируются с движениями сильными и решительными. Звуки неакцентированные, но краткие — с движениями несмелыми, неуверенными, робкими, вкрадчивыми.

Часто интонационно-вокальные и пластические предпосылки мелодии действуют сообща — например, в мелодиях песенно-танцевального склада. При этом на звуковом уровне оба типа знаков имеют общие элементы. Но прорастают они в разные системы. Невидимые семантические нити, тянущиеся от тембра к регистру, от лада к артикуляции и т. д. — ведут, в конечном счете, к различным точкам тела. Пластические, интонационные и изобразительные знаки, имея “на входе” (то есть в звуковой оболочке) общие элементы, “на выходе” прикрепляются к исходным ощущениям и представлениям. Пластические знаки — к мышечно-двигательным, интонационные — к дыхательно-голосовым. Изобразительные знаки, как бы минуя область собственных слушательских движений и интонирования, быстро перескакивая через нее, прямо обращаются к образам представлений (когда в оркестре звучит лейтмотив Золотого петушка, слушатель мысленно не кукарекает вместе с ним; слушая фигурации вступления к опере “Садко” Римского-Корсакова, он лишь отчасти и тайно ощущает себя морской волной; но в то же время воспринимает подобные изобразительные знаки как бы со стороны, не поддаваясь полному интонационному и пластическому заражению).

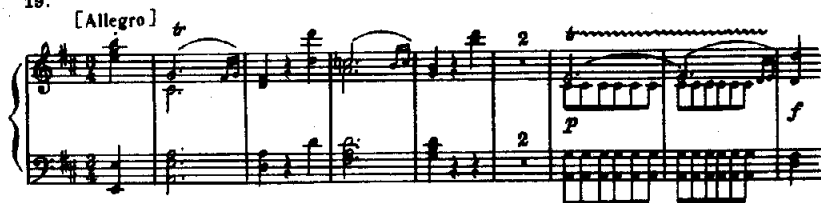
Моторные и вокальные предпосылки выразительности взаимодействуют и на синтаксическом уровне. Мускульное движение, оплотненное в танцевальной и моторной мелодике, становится словом, ибо словесна вся природа человека и моторика обязана подчиниться грамматике и логике речи. Сравним “Вечное движение” Паганини и “Полет шмеля” из оперы Римского-Корсакова. В первой мелодии при всей ее романтической виртуозности слышится размеренность уравновешенной ораторской речи с округленными периодами, пропорциональным дыханием фраз, упорядоченными, ожидаемыми возвратами мысли. Характерно рассудительное вопросо-ответное начало $T D — D T$ с типичным классицистским соотношением мелодических опор I—II; II—III. Вторая мелодия более романтична, полетна, импульсивна. Еще яснее сбивчивый синтаксис взволнованной речи слышится в финале Сонаты Шопена b-moll и многих иных его сочинений.

Как связаны протонтонационная и аналитическая стороны на уровне синтаксиса? Грамматики не предопределяют развитие мелодии, а помогают оформиться интонации. Они предоставляют выбор, а осуществляет его интонационный смысл. Когда мелодию “сочиняет” машина, ее продолжения находятся случайно (при помощи датчика случайных чисел, заменяющего машине фантазию, наугад выбирается любой звук, который затем процеживается сквозь сито грамматически допустимого). Естественно, такая мелодия оказывается безжизненной. Не так мыслит композитор. Смысловый идеал предшествует грамматическим нормам. Его присутствие особенно явственно обнаруживается при отступлении от привычных грамматических последований. Один из прекрасных приемов мы видим в Adagio Второй фортепианной сонаты Моцарта (K-280). Уникальное отклонение после кадансового квартсекстаккорда в субдоминанту гармонирует здесь (т. 7 от конца) с затаенной, удерживаемой в рамках галантности, страстностью высказывания. Пригодился бы этот оборот $K_4 - D_{VII_3} — S$

машине? Нет, ибо он требует особого смыслового оправдания, а машина глупа.

Еще более резкие нарушения грамматических норм, связанные с полным обрывом всех синтаксических связей, можно видеть в “Тюльерийском саде” из “Картинок с выставки” Мусоргского — музыкальная мысль прерывается в такте 13 без малейших намеков на завершение, что оправдано драматургическим замыслом. Эффектно сходный прием использован в менюэте из Симфонии № 104 Гайдна (см. пример 19).

Он служит комическим целям, воспроизводя типичное комическое противоречие — ничтожное явление, рядящееся в пышную форму. Вот как разворачивается это противоречие. Пауза



прерывает последовательное и логичное развитие мысли в самый неожиданный момент, в момент наивысшей концентрации устремленности. Она рассекает даже мотив, производя впечатление обрыва мысли на полуслове. Чрезвычайный, экстраординарный прием! Слушатель напряженно ждет объяснений. Но ничего, ровным счетом ничего особенного не происходит. Музыка как ни в чем не бывало заканчивается в том же беззаботно-легком настроении, как и начиналась. Огромное сооружение из предчувствий и догадок, которое в течение двухтактного молчания музыки интуитивно выстраивал в голове слушатель, в единый миг рассыпалось, обратилось в ничто. Так в неожиданно пародийном аспекте Гайдна обыгрывает известный прием риторической паузы³.

И здесь знание приема синтаксического обрыва только бы повредило машине. Пока сочиненная ею музыка катится по рельсам грамматических правил, она может обмануть нечуткое ухо. Но чем свежее и ярче прием, тем очевиднее он должен быть мотивирован образно-смысловым интонационным контекстом.

На поставленный выше вопрос о соотношении двух форм в мелодии можно, вероятно, было бы дать такой ответ: присутствие обеих форм в музыке вообще и в мелодии в частности является универсальным принципом, который проявляет себя и в историческом аспекте (начало музыки целесообразно связать именно с рождением аналитической формы в недрах интонационной), и в индивидуальном развитии музыкального сознания (начало специфически музыкального сознания можно также связать с освоением основ аналитической формы). В макровремени сочинения, исполнения и восприятия обе формы развиваются также параллельно. На вопрос о том, что происходит в микровремени процессов музыкальной деятельности, вероятно, пока нельзя дать однозначного ответа. Можно предположить только, что музыкальное сознание постоянно, наподобие маят-

³ Этот термин использует Антон Шиндлер в биографии Бетховена. Риторическую паузу Шиндлер отличает от логической цезуры. В качестве примера риторической паузы, неожиданно обрывающей мысль, Шиндлер приводит, в частности, такт 13 первой части Пятой фортепианной сонаты. Такой прием "искусства речи на фортепиано" Бетховен, по мнению Шиндлера, заимствовал у Клемента (129, S. 71). Современные знания позволяют отнести прием к более раннему времени.

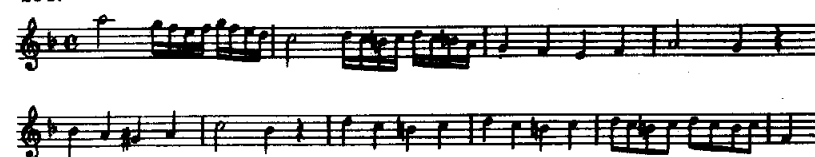
подобие маятника, колеблется между обеими формами. Такое предположение можно сделать на основе изучения эскизов.

Эскизы Бетховена помогут почувствовать управляющую роль интонационной логики в процессе сочинения. Как часто свежесть начальной интонации упирается в убогое продолжение! Например, в главной теме "Весенней" скрипичной сонаты. Грамматики здесь словно бы оголены и слепы, не наполнены интонационным видением. Впереди смысла шествуют штампы: простые гармонические схемы, секвенционный тематический повтор, последовательное тематическое дробление (см. пример 20). А где же чудесная свободная непредсказуемость, спонтанность и искренность высказывания? Где покоряющая мягкость? Где богатство оттенков при удивительной пластичности? Лишь постепенно очищается взор и видит нисходящую с вышины и словно бы сущую от века прекрасную мелодию. Услышанная начальная часть воссоединилась со своим целым:

20 a.



20 b.



В историческом плане грамматики откристаллизовались в глубине интонационных процессов, став их каркасом. Тематическое развитие — словно бы стенограмма многомерного интонационного процесса. Разномасштабности интонационных единиц (синтагм) ответила иерархия мотивно-тематических членений (субмотивы, мотивы, фразы, предложения). Скрепляемые метром высшего порядка, масштабно-временные, мотивно-синтаксические закономерности мелодий схематизировали интонационно-смысловые отношения (повтор-подтверждение, перечислительность, пары "вопрос-ответ", "утверждение-возражение" и другие).

Ладомелодические и ладогармонические силы регулируют движение интонационных опор.

Так духовно-психологическое содержание мелодии, исторически схваченное протоинтонационным предслышанием, вселилось в соответствующее ему звуковое тело, дав ему закон грамматик, себя же поставив по праву выше закона.

Мелодия — русло, через которое вливается в музыку жизнь. Оно пробивалось в течение тысячелетий. Потому-то мелодия столь богата, а мелодический тематизм так великолепно организует масштабные сочинения. Он живо охватывается и фиксируется памятью, служит ярким ориентиром в произведении, преодолевает пассивную созерцательность восприятия и обеспечивает активное слушательское соучастие в становлении музыкальной мысли; с его помощью в нашем сознании хранятся образы развернутых музыкальных сочинений.

Тайно приняв в себя интонационно-словесную природу человека, мелодия одухотворила речевые прообразы подобно тому, как балет это сделал с обыденными движениями и интонациями тела. Ясно ощущается соответствие между множеством типов мелодики и обилием историко-стилевых, функциональных (жанровых), социальных и психологических типов речи. Нет такого рода речи, который не получил бы или не мог получить отражение в видах мелодики. Часто в своем развитии мелодия меняет интонацию, захватывая разные речевые жанры. А если прообразом выступает не обыденное, а одухотворенное слово? Оно дало начало возвышенным типам мелодики. Строгая сосредоточенность и мужественность духа в хоральных силлабических напевах, непроизвольная радость благодарственного чувства в юбилейной мелодике, разумное и радостное усилие хвалы в торжественных и величественных гимнах, — подобные интонационные типы на протяжении веков составляли полюс духовной высоты музыки. Но художники духа, стоявшие у начала христианской цивилизации, знали особые, высшие состояния, которые связывали с изумлением ума, иступляющего из себя в непостижимое, превосходящего себя и преображаемого при получении “усовершенствующих озарений”. Эти высшие состояния веры, струящейся восторгом, проявлялись и в музыке. Минимальные проявления связаны с отходом от строгой силлабики, с простейшими мелизмами, максимальные — выливались в духовные концерты, восхищавшие ум и сердце в неведомую сладость. Здесь меньше волевого усилия, больше — самодвижной летящей веры, полной внутренней жизни; чистое же сердце отдавалось в плен невыразимо прекрасным таинственным энергиям любви.

Способностью вобрать в себя и запечатлеть духовный опыт человечества, опыт общекультурной и музыкальной истории и

объясняется особая роль мелодии как фактора различительности всей системы искусства. Тысячи произведений, сотни жанров, стилей, манер не путаются в сознании благодаря пронизывающему их мелодическому началу. И наоборот, падение различительности произведений и стилей в музыке авангарда отчасти объясняется ослаблением роли мелодики, снижением разнообразия жанрового материала (он часто сводился к декламационности, абстрактной моторности, сонорности).

Источники различимости мелодий, произведений, стилей — не в плоскости формальной. Они в безграничности жизненного опыта, оплотненного в звуках. В первый момент произведение, отказывающееся от накопленных культурой богатств, обладает высокой различимостью — работает эффект “белой вороны”, “минус-приема”, по выражению Ю.Лотмана. Но “минус-прием” внутренне пуст. Он питается разложением традиции, соками “плюс-приемов”. Произведения, основанные только на “минус-приемах”, перестают отличаться друг от друга. Поэтому в конечном счете яркость, самобытность произведений и стилей определяется полнотой жизненных впечатлений, пропитывающих собой все поры звуковых структур.

Различительность звуковых объектов и полнота жизни в них — две стороны одного явления. По степени различимости произведений можно судить и о художественной мощи искусства (исключив временные влияния “минус-приемов”). Различительные и смысловые достоинства мелодии совпадают лишь в контексте культуры. В единичном произведении мы сталкиваемся порой с невзрачными мелодиями и с яркими, врезающимися в память сонорными эффектами. Например, в Третьей симфонии Тищенко едва ли не самыми впечатляющими оказываются тихие кульминации, когда все голоса оркестра начинают жалобно выть, создавая жуткий образ трагической опустошенности. С ними конкурирует только пронизанная тоской по прекрасному стилизованная аллюзия (“Маргарита за пряхкой” Шуберта).

Проблема мелодического начала — одна из узловых точек культуры. От того, насколько оно вбирает в себя духовную реальность, зависит жизненная плодотворность культуры в совокупности составляющих ее жанров, течений, конкретных произведений.

Фактура

Фактура, интонационно-структурно организованная звуковая ткань музыки, с особой наглядностью обнаруживает взаимодействие обсуждаемых общих принципов формы. На них косвенно указывают интересы разных групп музыкантов. Исследователи исполнительского профиля в большей мере обращают внимание

на интонационно-смысловые тонкости, в то время как общеорганизационная сторона фактуры ведет в содержание курсов полифонии и формы. На многих языках существуют термины, которые также акцентируют разные грани явления. Наряду с "фактурой" (*нем. Faktur, англ. и фр. structure*) используется термин "ткань" (*нем. Gewebe, англ., фр. texture*), "склад" (*нем. Satz*), "письмо" (*нем. Tonsatz*), "строение" (*нем. Struktur*).

Остановимся вначале на конструктивной стороне фактуры как проявления аналитико-грамматической организации музыки. Организуемым материалом оказывается множество мелодий, голосов, слосов, ячеек. Степень их самостоятельности неодинакова. Мелодия и вне фактурного контекста сохраняет свои особенности. Напротив, педальный голос принимает смысл от окружения — вне его перед нами предстанет просто вытянутый в мертвую линию оголенный звук, лишенный того мерцания, той внутренней жизни, которой он обладал, будучи элементом целого.

В понимании фактуры акцент можно ставить не только на организуемом материале, но и на самой организации⁴. Низший ее уровень — сенсорно-акустический. Его задача — пространственная и темброво-артикуляционная раздельность или слитность элементов, отчетливая прослушиваемость голосов или диффузность музыкальной ткани (например в сонорной музыке). Если различие элементов затруднено на сенсорном уровне (например в органной музыке) — тогда подключаются вышележащие уровни (подобно тому как в языке угадываемый смысл слов и предположений помогает различить неясно произнесенные фонемы). Собственно музыкальная организация фактуры представлена ладогармонической, ритмической и тематической сторонами.

Звуковысотная организация фактуры согласуется с тематической. К примеру, полимодальность или политональность по-разному проявляют себя в дублировках, гетерофонии, контрастной полифонии, в различных видах гомофонии, вторгающихся контрапунктах и т.д.

Иногда целесообразно разграничивать звуковой и перцептивный (воспринимаемый) слои фактуры. Так, в сверхмногоголосной фактуре тематические отношения голосов становятся неразличимыми, перестают активно регулировать тактику перцептивного сложения и остаются, таким образом, лишь в плоскости объективно-звуковой. С перцептивной же стороны такая фактура характеризуется диффузностью, неотчетливостью — главным в ней становится не столько тематическое содержание отдельных голосов и их соотношения друг с другом, сколько общий интегративный эффект.

⁴ Соответственно определение фактуры примет несколько иной вид: фактура — это конструктивно-интонационная организация ткани.

Тематическая организация — одна из основ фактуры. Остановимся на ней.

Конструктивно-тематические отношения — естественное следствие направленности музыки на восприятие. Последнее всегда стремится в потоке информации выловить повторяющиеся фигуры и опереться на них в опознании других фигур. В музыке таким эталоном и является тема — опорный элемент тематической организации.

Когда мы говорим о темах любви, мечты, сожалений, о вторжениях тем рока — то акцентируем интонационно-смысловое наполнение тематических образований и процессов. Напротив, теория и систематика музыкальных форм ставят акцент на самих схематизирующих принципах, как бы извлекая схемы из живой интонационной плоти музыки. Так появляются понятия фугированного развития, различных способов варьирования, разработанности. Музыкальные формы и цементирующие их способы тематической организации, рассмотренные в отвлечении от интонации, — скелеты умерших произведений.

Конструктивно-тематическая, "скелетная" организация фактуры строится на осознании логических отношений между ее элементами — отношений тождества, сходства, контраста, части — целого и рельефа — фона, пронизывающих вертикаль и диагональ. Три измерения тесно связаны: характер вертикальных или диагональных отношений в рамках темы предопределяет возможность тематического развития на композиционном уровне. Пример тому первая сцена третьего действия оперы "Воццек" Берга. Музыка воспроизводит душевные метания героини, стремительные переходы от мучительного сознания греха и раскаяния к страсти, от чтения Библии к запутанности собственной жизненной ситуации. Но напряженное действие разворачивается в форме вариаций. Отнюдь не любая тема обеспечит подвижность ткани, мгновенно откликающейся на каждый порыв героини! Не подошла бы здесь неповоротливая тема гомофонного склада. Имитационная же и контрастная мотивная (и отчасти лейтмотивная) полифония в теме сразу же настраивает восприятие на возможность свободных временных сжатий и расширений.

Целостность тематической организации требует целостного же рассмотрения, не допускающего ее разрыва на части, одна из которых (тематическая "горизонталь") изучалась бы теорией композиции, а другая — теорией фактуры и полифонии.

Для наглядности представим тематическую организацию аналитически, в виде таблицы, где вневременные отношения пересекаются с временными ("горизонтальными", "вертикальными" и "диагональными"), а на их пересечениях находятся конкретные композиции и фактуры:

Таблица № 1

Временное расположение	Логические отношения	Тождество тем	Сходство тем	Различие тем	Отношение рельеф—фон (тема и общие формы звучания)	Отношение часть—целое
“Горизонталь” (контактное и дистантное расположение)	Повтор	Вариаци- онный и вариант- ный повтор, полифони- ческая ва- риация	Производ- ный и коренной контраст	Последова- тельность темати- чески насы- щенных и темати- чески облег- ченных построений	Дробление, разработка, интонацион- ная подготов- ка темы, синтез но- вой темы из ранее экспони- рованных мотивов.	
“Вертикаль”	Дубли- ровка	Гетерофо- ния (ва- риантная и вари- ационная)	Разнотем- ная по- лифония	Гомофония	Тема в конт- рапункте с вычлененны- ми из нее мотивами	
“Диагональ”	Имитаци- онная и стретно- имитаци- онная по- лифония	Свободно- имитаци- онная по- лифония	Контрастно- тематичес- кие наложе- ния вторга- ющийся тематический контрапункт	Вторгающийся фигурацион- ный контра- пункт, фак- турная моду- ляция	Эхоподоб- ные повторы последней фразы темы	

Таблица отражает как известные явления (гетерофония, вариационный повтор и др.), так и описанные недавно.

Поясним некоторые из них.

Вневременная оппозиция рельеф — фон проявляется в тематической организации в противопоставлении тем и нетематических элементов (“общих форм звучания”, по слову Е. Ручьевской).

Горизонтальные чередования тематических ступеней и разрежений переживаются как дыхание фаз коммуникативного напряжения и отдыха, на желательность чего указывали Чайковский, Метнер, Асафьев и другие музыканты.

В “вертикальном плане” оппозиция рельеф — фон дифференцирует главные и побочные голоса, пласты и элементы, что характерно для гомофонии.

В “диагональном” аспекте рождаются два явления. Одно из них — “вторгающийся фигурационный контрапункт”: в момент завершения мелодической мысли в других голосах возникают или активизируются общие формы движения — гаммы, арпеджио, ритмические фигуры (например в джазовой и эстрадной ансамблевой музыке), более сложные виды общих форм движения,

объединяющие гармонические, мелодические и ритмические способы фигураций. Другое — фактурная модуляция, такое изменение функций голосов, при котором главный голос превращается в побочный, а побочный — в главный (114; 106). В одном голосе тематически насыщенная мелодия перерастает в фигурацию, в других идет встречный процесс кристаллизации тематизма из общих форм движения. В целом возникает эффект плавного изменения яркости голосов. Луч внимания переключается с одного голоса на другие. Нечто похожее мы видим в имитационной полифонии: голос, исполняющий тему, далее плавно переходит к общим формам движения. Однако вступление другого голоса переключает внимание на себя.

Отношение часть — целое, проецируясь на горизонтальную ось, выступает в двух формах: как отношение целое — часть (приемы дробления, вычленения, разработки) и как отношение часть — целое: принципы мотивно-интонационной подготовки темы, синтеза новой темы из ранее экспонированных мотивов, особый прием предызложения (неполного, оборванного изложения) основной темы вокального произведения в оркестровом или фортепианном вступлении (примеры: Сегидилья из оперы “Кармен” Бизе, романс Глинки “Сомнение”) — дразнит внимание, заставляя ожидать допевания темы.

В проекции на вертикальную ось отношение часть — целое дает прием окружения темы вычлененными из нее мотивами (примеры: Прелюдия C-dur, Этюд c-moll Шопена, финал Сонаты Брамса f-moll — тема последнего эпизода в коде).

Наконец, диагональное преломление отношения целое — часть рождает эффект эхоподобного повторения последней фразы мелодии солиста в оркестре: прием характерен для оперных партитур Чайковского. Схема предсказывает возможность диагональной проекции и отношения часть — целое, когда появление темы в одном голосе предваряется попытками распеть ее в других голосах.

Рассмотренные отношения осуществляются на разных масштабных уровнях формы. Элементами тематической организации выступают протяженные темы и фигурации, но также и мотивы, фразы, фигурационные ячейки — здесь тоже можно говорить о контактных или дистантных, точных или измененных повторах, о мотивных контрастах, о контактном дроблении и дистантном вычленении мотивов из отдельных фраз, о мотивной полифонии — имитационной, контрастной, стретно-контрастной; о дублировках и гетерофонии.

Описанная конструктивно-тематическая организация фактуры отвечает всем общим признакам аналитико-грамматической формы. Для различия дублировки, гетерофонии, гомофонии, имита-

ционной или контрастной полифонии высотный и ритмический рисунок голосов существеннее, чем тембр, артикуляция или громкость. Очевидна ориентирующая и мнемическая направленность видов письма: они организуют различную стратегию восприятия. Каждый из них обладает своими выразительными потенциями, но их внутреннее устройство (не употребление!) не зависит от этих выразительных возможностей — оно определяется вполне материальными связями. Если бы распознавание материальных отношений тождества, сходства, различия, части — целого поручить машине, ей не понадобились бы знания смысла.

То же можно сказать и о фактурно-тематическом соотношении голосов по принципу рельеф — фон, существенному для гомотонии. Хотя сами понятия принадлежат перцептивному уровню музыки, они имеют ясные соответствия в материально-звуковой ее плоскости. Если отбросить пространственные, стереофонические и сенсорно-акустические приемы выделения голосов (громкостное, регистровое), то степень весомости голоса будет прямо пропорциональна мере его внутреннего разнообразия, осуществляемого на основе структурной упорядоченности. Чем больше изгибов и внезапных поворотов в развитии голоса, тем пристальнее следит за ним внимание. Завладеть вниманием — значит дать основание для предслышания, но тут же устроить обман. Монотонность же элемента уводит его на задний план. При этом информационная новизна определяется не только по отношению к присутствующим в данном тексте элементам (связь *in presentia*), по выражению Ф. де Соссюра⁵, но и по отношению к музыкально-языковым нормам (связь *in absentia*). Так, обращенный пунктирный ритм реже встречается в музыке и потому легче овладевает вниманием, чем обычная разновидность пунктирного ритма.

Оба источника новизны иногда конкурируют. В прелюдии Дебюсси "Шаги на снегу" внимание привлекает необычная ритмическая фигура в соединении с "хрустящей" секундовой звучностью. И хотя она многократно повторяется, значительный запас информационной новизны еще долго удерживает интерес. Но за преимущественное положение в восприятии борется и возникающая поверх повторяющейся фигуры мелодическая линия — и в конце концов она побеждает благодаря внутреннему разнообразию.

А вот пример борьбы за внимание, развертывающейся на основе связей *in presentia*, из-за неодинакового распределения монотонности и разнообразия на различных уровнях фактурно-тематической организации. В квартете "Жаворонок" Гайдна ли-

ния, исполняемая второй скрипкой, по типу организации является уже мелодией, в которой непрерывное развитие выявлено встройной форме. Но мелодия первой скрипки — разнообразнее, она — на первом плане. Ведущий голос не заставляет забыть о подчиненном: слушатель раздвигает внимание, поскольку развитие осуществляется, хотя и с разной интенсивностью, но одновременно в обоих голосах.

Интонационно-пластическая сторона фактуры, к которой мы переходим, принадлежит сфере интонационной формы и повторяет в себе все ее общие признаки.

Субстратная ее основа широка — здесь важна фразировка и артикуляция элементов фактуры, тонкости педализации, нюансы инструментовки, темброво-тесситурные краски, громкость и точное в смысловом отношении распределение динамики между компонентами фактуры, темп. Существен регистр и характер заполнения регистрового пространства — регистровая высота и регистровый объем звучания, особенности распределения фактурных компонентов (бархатистое обертоновое расположение или разрывы, увеличение плотности до образования кластеров и др.). Один и тот же аналитико-грамматический тип фактуры выступает в многообразии интонационных обликов. Между Скерцо из "Сна в летнюю ночь" Мендельсона, начальной темой "Весенних гаданий" из "Весны священной" Стравинского и хоралом Баха нет ничего общего, кроме аккордного склада.

То же следует сказать о мелодии с аккордовым сопровождением. Чем может удивить этот самый распространенный тип фактуры? Но какого необыкновенного эффекта достигает П. И. Чайковский во вступительной теме Первого фортепианного концерта! Ей предшествуют тревожные и суровые возгласы валторн, прерываемые резкими ударами всего оркестра. На фоне торжествующе вздымающихся аккордов фортепиано вступает победная, ликующая и горделивая мелодия, свободная и широкая, как просторы русской земли. Мелодии принадлежит первенствующая роль. Но что бы делала она одна, без сопровождения? Или: подошли бы ей протянутые звучности, мягко обвивающие ее фигурации? Нет, не стало бы чуда! Здесь нужны именно эти мерные, сильные, словно бы колокольные удары, заливающие все звуковое пространство и возвышающие дух своей электризирующей силой. И только когда пробуждена эта подъемность в сердце, мелодия реально обретает ту славу, которая тайно лежит в ее сердцевине, в основе ее возвышенной гимничности. Но вот другое проявление мелодии в сопровождении равномерных аккордов: романс Бородина "Для берегов отчизны дальней". Аккорды — да не те. Откуда их завораживающее действие? Соборный дух хоральной силлабичности, сосредоточенный, одновременно смирен-

⁵ 86, с. 156.

ный и мужественный, — не на экране изображения, а в глубине исторической памяти. Из глубины поднимается сила, собирающая мысль и чувство на великом и непостижимом таинстве смерти.

Сплетения голосов характерны для музыки созерцательной, в то время как песнь земной любви в Новое время начиналась гомофонно. Но сколь чудесно иногда встраивается полифония в сугубо лирическую организацию, придавая душевному чувству объемность и полноту, увеличивая степень горизонтальной связанности звуков и возводя взгляд души к горнему!

Организуется интонационная фактура, как и интонационная форма в целом, смыслом и энергиями духовного, душевного и телесного характера. Как проникнуть в сердцевицу, увидеть неисчислимое разнообразие выразительных возможностей?

В типологии сразу же намечаются знакомые полюсы трансцендентности и имманентности.

В тысячелетней традиции ранней полифонии, в первых органах, в творениях композиторов нидерландской школы, в мессах Палестрины мы видим торжество умосозерцательной организации. Никакой внешней изобразительности, все — в символической глубине живого духовного космоса. Слушатель погружается в созерцание ткани, осиянной порядком; в сплетении множества голосов ему открывается красота мироздания, единство в многообразии, очищающая сердце мудрость, противоречивая полнота сущностных сил, восхитительная гармония импровизационно-рассвободженного струения линий и продуманной упорядоченности целого. Символичны пространственные эффекты. По свидетельству историка Сократа (IV—V вв.), антифонное пение ввел в церковный обиход ученик апостола Иоанна Богослова священномученик Игнатий Богоносец (в конце I — в начале II в.): ему было видение, что так славят Троицу ангелы.

В Новое время центр смысловой организации сдвигается в сферу душевности и обусловленности внешними жизненными реалиями. С XVI века со страниц трактатов все ярче звучат изъяснения в любви к мелодии, к сольному пению под аккомпанемент органа, лиры, лютни, виолы, к гомофонному складу, к колоратурам и украшениям. Но и полифония меняет характер.

Человек и его жизнь представлены многоголосием персонажей, героев, столкновением мироощущений. Яркие образы содержатся в оперной музыке — именно она исторически стимулировала расширение образных контрастов в разнотемной полифонии. Среди инструментальных сочинений примером служит репризное совмещение основных тем в пьесе Мусоргского “Два еврея” из “Картинок с выставки”. Социальное неравенство персонажей доведено до предела: униженность и чванливая спесь выражены в движениях, в домысливаемом внешнем облике, в ха-

рактере речи. В книге П.М.Ершова “Режиссура как практическая психология” говорится о соотношении сил персонажей и о признаках силы и слабости (24, с.148—176). Слабый, забитый персонаж скован, зажат, боится смотреть прямо, а развернут к собеседнику в полоборота; преобладающая эмоция — страх, говорит торопливо, словно извиняясь за то, что отнимает время, но при том многословен в стремлении изложить все обстоятельства просьбы. Совершает множество мелких суетливых движений — беспорядочно жестикулирует, переступает с ноги на ногу, перебирает пальцами, шевелит губами, хмурится, щурится. “Слабость проявляется в обострении ритма, в лихорадочных поисках средств воздействия” (24, с.161). Все будто бы специально написано о бедном персонаже в пьесе Мусоргского: мы видим съезжившуюся фигурку, слышим угодливо суетящуюся речь, торопливое перечисление обид и лишений; мускульная зажатость угадывается в высокой тесситуре и тембре — не случайно Равель поручил мелодию трубе с сурдиной. Напротив, сильный персонаж развернут наружу, самоуверенность расслабляет мускулатуру — отсюда определенность движений, спокойствие, неторопливость речи, лаконизм формулировок (требования не нужно аргументировать — они и так будут исполнены). И это описание вполне применимо к надменному персонажу пьесы.

В интонационном синтаксисе фактуры осуществляется многообразие формы взаимодействия персонажей — игровое общение, совместное размышление, конфликт, одним из участников которого могут оказаться подавляющие силы зла (например, олицетворяемые темой *Dies irae* во Второй фортепианной сонате Мясковского).

В уравновешенной размеренной беседе каждая реплика представляет собой грамматически правильное монологическое высказывание. Полярно противоположный способ общения мы видим в раннем джазе. Интонационный строй реплик характеризуется повышенным тоном, резкой артикуляцией, пронзительным тембром, быстрым чередованием, краткостью интоном. Соответственно строится интонационно-синтаксическая организация: каждый стремится перебить другого, не дать закончить мысль, неожиданно перебить ее, передразнить говорящего...

А вот удивительно непринужденная, нежная и интимная беседа двух голосов — в шумановском “Wagum?”. Характер непреднамеренности ей сообщает уже оригинальное начало — с терцквартаккорда двойной доминанты (явно “серединной” гармонии) и с интонации вопроса. Кажется, будто мы нечаянно оказались свидетелями разговора в момент его наибольшей смысловой насыщенности, где слышны и мягкие задушевные вопросы, и

проникновенные интонации жалобы, и успокаивающие фразы, и завершающий беседу возвышенно-просветленный "дуэт согласия". Вероятно, в этом шедевре романтического века музыки и поэзии можно усмотреть подспудное воздействие композиции лирического стихотворения, которое, как утверждают литературоведы, тоже выхватывает из жизни (как бы из ее "середины") наиболее насыщенные в смысловом отношении моменты смены чувств, оставляя принцип развернутого экспонирования предыстории событий эпическим и драматическим жанрам. Техническим средством воплощения непринужденного диалога в пьесе Шумана служит имитационно-вариантная полифония. Имитационный строй контрапунктирующих голосов близок друг к другу. Но при общем эмоциональном тоне они различаются деталями смысла. А в репризе-коде мы видим подлинное духовное сближение: отвечающая на ласковый вопрос тоскующая, затаенно-страстная о чем-то молящая или просто жалующаяся фраза теперь интонационно переосмыслена, звучит как полное света и нежности признание, контрапунктически сплетающееся с печальной лейтфразой. Во всей мировой литературе трудно найти примеры столь же яркого запечатления подлинности духовного общения. Эффект легкого и свободного самодвижения, самораскрытие лирического сюжета сочетается с удивительной продуманностью конструктивно-звуковой композиции.

Человек и его обстоятельства, человек и природа. Такое соотношение не редко в гомофонной фактуре. Человек ассоциируется с мелодией (она обладает наибольшей субъективно-интегрирующей способностью), а ситуация характеризуется фактурным фоном (завывания ветра, шум волн, журчание ручейка, шелест листьев; ласковые фигурации, жесткая настороженность). Соотношение фактурно-фабульного фона и характера мелодии различно в разных произведениях и стилях. Иногда он не развернут, в других случаях даже заслоняет главный голос. При слушании некоторых сочинений Штокхаузена, Булеза возникает ощущение затерянности человека в загадочно-равнодушном мире — плод неоязыческого оскудения любви в современной культуре.

О мироощущении музыки говорят смысловые отношения между голосами. У И.С.Баха страстная мелодия умеряется фактурным окружением — разумным и гармоническим миропорядком. Горная красота призывает человека к высшему покою, просветляет чувство, убеждает без насилия и поднимает над страданием. В музыке романтиков, в фортепианных произведениях Листа беснуется фактура — беснуется мир, разметанный в клочья бурей, из космоса ставший хаосом. А мужественная, патетически-декламационного склада мелодия властно, как дикого коня, умирят

хаос. Человек — сильный, демонический, повелевающий стихиями — пытается занять место в центре беспокойного мироздания, своей волей скрепить его разваливающиеся устои. Но неуютность фактуры — неуютность мира — оборачивается внутренним беспокойством, скрытой тревогой, подобно тени, следующей за героем.

Соотношение рельефа и фона — важное исполнительское средство. Тем, кому довелось смотреть фильм "Укрощение огня", вероятно, запомнилась яркая музыка А.Петрова. Но та же увертюра к фильму, исполненная в переданном по телевидению авторском концерте, оставила более бледное впечатление. Объясняется это, конечно, и изменившимся контекстом. В кино музыка вбирает в себя смыслы, поступающие от изобразительного ряда, и, подобно лучу лазера, с возросшей мощью направляет их прямо в душу слушателя. В условиях концерта музыке приходится рассчитывать лишь на себя. Различие условий особенно заметно в области музыкальной драматургии и композиции. В кино смены музыкальных мыслей мотивируются контекстом экранного целого. В концертном исполнении источники мотивированности должны лежать в самой музыке. В рассматриваемой увертюре внутренняя мотивация показалась недостаточной. Переходы схематичны и суховаты. Великолепная начальная тема обещает много, а дает меньше — и это разочаровывает. Но главная причина ослабления художественного эффекта — в области фактуры, в изменении роли различных ее слоев. В кино оба основных пласта фактуры — мелодический и ритмический — были образно равноправны. И это рождало ощущение яростной схватки с бушующей стихией. На фоне гула фактуры, подобного реву ракетных двигателей, на фоне грохота ударных смело возносилась мелодия, в ее волевых бросках ощущалось упоение мощью. Слушатель, втянутый в звуковую вихрь, в самый центр столкновения, ощущал себя сопричастным ему. В концертном исполнении мелодия резко вышла на первый план за счет значительного ослабления звучности ударной группы; соотношение двух слоев фактуры стало как в романсе с аккомпанементом. Величественный образ оказался разрушенным: горделивая мелодия на фоне безобидного декоративного сопровождения стала казаться претенциозной. Она лишь декларативно провозглашает активность человеческого духа, но уже не действует как заражающий образ, поскольку снят эффект вовлеченности слушателя в драматический конфликт.

Дифференцированность фактуры способна символизировать, далее, внутреннюю полифоничность человека, борьбу его внут-

ренных голосов⁶. Это может быть “разговор с совестью”, как охарактеризовала содержание Второй прелюдии Шопена на одном из концертов М.Юдина. Часто это конфликт собранной воли и мятущихся чувств. Так строится Пассакалья с-moll Баха: неуклонному, как судьба, размеренному движению звуков в теме отвечает в первой же вариации поток вздохов и стонаний. Сходное отношение — между голосами в гениальном Allegretto Седьмой симфонии Бетховена. Оппозиция гнетущей силы и протестующего душевного движения характерна для современной музыки (см., например, пассакалии Щедрина — из Первого фортепианного концерта, Шостаковича — из Первого скрипичного концерта). Нередко фактуру пронизывает разнонаправленность эмоциональных сил, что выявляется в контрасте и темных регистровых тембровых красок, в противоборстве мелодически восходящих и нисходящих голосов (здесь источник образного развития ряда прелюдий Скрябина, например оп. 11 № 10). Порой сюда подключаются интонационно-жанровые связи. Так, в главной партии Пятой симфонии Чайковского стремление героя вырваться из плена тяжких мыслей передается через конфликт зародившегося танцевального движения и сковывающего ритма шествия.

Иногда фактура становится средством обнаружения комических рассогласований.

В Гимне Эвтерпе из “Райка” Мусоргский рисует образ барда, воспевающего богиню и аккомпанирующего на арфе. Но он тут же и разрушается жанровым содержанием мелодического голоса. Так моделируется типичное комическое несоответствие значительной, высокой формы и непритязательного содержания⁷:



⁶ Не следует, однако, абсолютизировать связь фактурно-звуковых и смысловых членений: полифоничность человека может выражаться и “субфактурными” средствами.

⁷ Для русского слушателя, знакомого с процитированным композитором плясовым напевом, эффект комического несоответствия еще более ярок.

Аналогичный механизм комического эффекта воспроизведен средствами фактуры в “Сатирах” Шостаковича:

22. [Allegro]



С помощью подобных приемов, как очевидно, передаются ценностные компоненты художественного смысла.

Наконец, детали деталей. Они связаны с самым элементарным уровнем семантики музыкальных знаков. Каждый из интонационных знаков подобен перевернутой пирамиде. Например, к исходному, ближайшему означаемому пластического знака — образу движения, схватываемому сочувственным идеомоторным (скрытым) движением слушателя, — пристраиваются более высокие, все расширяющиеся уровни смысла. Движение — свидетель телесно-духовного состояния человека, эмоции, выражение ситуативной реакции (гневного обуздания, дружелюбного приглашения к контакту). Это проявление темперамента и характера. Пластический знак окружен роем культурно-социальных, жанрово-стилистических значений, а в них свернуты национальные и исторические типы жизнеощущения.

Элементарный слой семантики фактуры связан с движениями исполнителя. Если движения сложные, но ловкие и точно рассчитанные, фактура виртуозна. Дело не только и не всегда в быстроте несущихся звуков. Исполненная электронно-вычислительной машиной или механическим способом виртуозная пьеса не воспринимается как виртуозная. Не чувствуется усилий — нет и радости преодоления. Виртуозная фактура предлагает трудности и одновременно — возможность победы. Если пути к ней нет, фактура делается “незвучащей”. Скованность, неловкость движений ощущается даже при слушании с закрытыми глазами. Движительный образ восстанавливается по, казалось бы, незначительным признакам. На какую-то миллисекунду запоздал звук, взят не с той громкостью, какое-то лишнее глиссандо... Не всегда здесь вина исполнителя. Изучение направленности фактуры на исполнительское движение составляет один из разделов ее теории.

В сравнении с мелодией фактура шире используетобрази-

тельные знаки — имитирующие завывание ветра, звучания колоколов, пение птиц, цокот копыт, удары грома, разнообразные шумы и шорохи. Распространена внутримызыкальная изобразительность: клавесин и фортепиано копируют фактуру лютни, скрипки, а затем и симфонического оркестра. Оркестр может имитировать звучание органа, волынки и т.д.

Рассмотрим отношения между аналитической и интонационной сторонами фактуры, складывающиеся в музыкальном языке и в конкретном произведении.

Музыкально-языковые представления о фактуре организуются в два ряда обобщений. В первые входят представления об аккордовом складе, об имитационной структуре, о разнотемной полифонии, о гетерофонии, о гомофонно-полифонической ткани. Основанием обобщения здесь служат критерии аналитико-грамматической формы. Другой ряд характеризуется представлениями о лирической фактуре, о драматически-конфликтной фактурной организации, о фактуре, типичной для музыки скерцозной, распевной, живописно-изобразительной и т.д. Критерием выделения этих типов оказываются интонационно-смысловые характеристики.

В соотношении типологий нет однозначности. К примеру, скерцозный тип фактуры может совмещаться с аккордовым и аккордово-фигурационным складом, с фактурой мелодии с сопровождением (как в скерцозном Allegretto Шестой сонаты Прокофьева). И наоборот, один и тот же композиционный тип фактуры оказывается носителем разных интонационно-фабульных типов.

Обе типологии связаны все же системой предпочтений. Так, имитационная полифония тяготеет к сфере размышлений и меньше приспособлена для выражения эмоционально-волновой фабулы, для живописно-изобразительных целей. Ее специфика особенно очевидна в случаях вторжения в гомофонные формы. В Allegretto из Седьмой симфонии и в траурном марше из Третьей симфонии Бетховена введение фугированных эпизодов воспринимается как переход от созерцания траурного шествия, от чувства скорби и светлых воспоминаний к философским размышлениям о жизни и смерти.

Эмоционально-конфликтная фактурная драматургия легче всего выражается разнотемной фактурной организацией. Чем подвижнее конструктивная сторона фактуры, тем удобнее она для передачи учащенных драматургических событий. Примером здесь может служить трепетная фактура поздних скрябинских сочинений.

Динамику многомерного человеческого сознания ярко передают контрастно-диагональные отношения, связанные с оппозицией рельефа и фона. С их помощью музыка воспроиз-

водит, к примеру, едва заметное зарождение в недрах прежнего чувствования новой тревожащей мысли, которая постепенно разрастается и принимает вид угрожающего образа. Такой процесс мы видим в финальном Largo Четвертой симфонии Шостаковича (в первом крупном драматургическом сдвиге, при переходе от основной темы траурного шествия к трехдольному скерцо).

В конкретном произведении обе стороны фактуры сливаются ради выражения смысла⁸. Абстрактная семантика приемов фактурной организации (контраст голосов или слияние, калейдоскопичность, быстрая изменчивость или постоянство) окружается и оплодотворяется живой образностью интонаций.

Этот синтез мотивируется содержательно: например, контрастная полифония почти не меняющихся мотивов-символов в поздних скрябинских сонатах объясняется желанием композитора создать фактуру, способную стремительно откликаться на неожиданности эмоционально-волевого процесса, неустойчиво объединяя в себе противоречивые начала — томительную сладость мечты, желание ласки, полетность порыва, беспокойный пульс своеобразной мистической мысли. Чем индивидуальнее фактура, тем очевиднее ее обусловленность содержанием. Особенно явственно она прослеживается при наблюдении творческого процесса: все фактурные изменения во второй редакции Первого концерта Рахманинова продиктованы желанием привести фактуру в более полное согласие с образом. В первой редакции композитор еще не чувствовал, к примеру, несоответствия между томно-нежной устремленностью главной партии и равнодушной неподвижностью баркарольного сопровождения. Во второй редакции эта фактурная скованность преодолена с помощью тонких штрихов; артистическая отточенность изложения, впрочем, несколько потеснила юношескую непосредственность высказывания.

Слияние двух сторон фактуры — процесс не механический. Заново приходится решать все, даже элементарный вопрос о разделенности или слитности голосов, учитывая их образно-смысловые, акустико-пространственные, перцептивные и конструктивно-тематические отношения.

⁸ Врстая в интонационную плоть фактуры, аналитические, конструктивно-тематические структуры не теряют относительной самостоятельности, поскольку выполняют специфическую организующую, мнемически ориентирующую функцию: образуют остоу фактуры, организуют тактику внимания, позволяют предугадывать развитие голосов.

23a. [Larghetto]

Cor. di Bassetto in F

Fag.

Tr-be in D

Timp. in D.A.

Tr-nl Alto e ten.

Tr-ne Basso

V-ni I

V-ni II

V-le

Soprano

Alto

Tonore

Basso

V.c., C.b. ed Organo

236. [Larghetto]

Попробуем раскрыть логику подобных взаимодействий на примере одного переложения. Перед нами — фрагмент “Лакри-мозы” из Реквиема Моцарта (в партитуре и в фортепианной транскрипции Листа; см. пример 23).

Строение отрывка необычно. Все четыре такта “мелодии” представляют собой полутораоктавную гамму, мерно, тяжело и неотвратно поднимающуюся из глубины. Таинственно-приглушенная поначалу, к концу она достигает предела напряжения.

Текст отрывка: “Когда из праха восстанет человек, дабы предстать перед судом”.

Ощущению таинственности, тревожного ожидания (в начале восхождения) способствует отрывистое произнесение — знак произвольной задержки дыхания, возникающей при напряженном внимании в загадочной и страшной ситуации. (Арфоподобное исполнение арпеджио в транскрипции Листа убьет образ. Еле слышный рокот почти свернутого в вертикаль арпеджио призван сделать звучание менее плоским, придать ему ту объемность, которую мы ощущаем в звучании хора. Необходимость именно такого исполнения подтверждает поставленный Листом штрих marcato.)

Второй образный план фактуры (значительно усиленный у Листа) составляют “вздохи” — лейтмотив всего номера, как бы человеческий комментарий к происходящему.

Здесь мы замечаем значительные расхождения в мелодическом оформлении “второго плана” у Моцарта и Листа. В чем причина? Посмотрим, что получится, если буквально перенести на фортепиано звуки оркестра и хора:

24.



Выходит бессмыслица. Вместо глубокого философского противопоставления двух образных сфер — удручающая одномерность, какое-то нелепое упражнение на репетицию звуков:

25.



Переложение изменило перцептивно-коммуникативные свойства фактуры. Сместились самые начала организации — расчлененность и слитность. Чему следовало восприниматься пространственно-разнесенно, слилось. Соответственно исказился смысл. “Дословный” перевод с языка оркестра на язык фортепиано оказался неудовлетворительным.

Что же сделать для сохранения смысла? Нужно восстановить противопоставленность планов, возместив потерю тембрового различия голосов новыми различиями. Перенос мотива вдоха на октаву выше немного улучшает дело, но не спасает полностью от одномерности. Лист сделал то, что оставалось сделать в этих условиях: отсутствие подлинного тембрового контраста на фортепиано он восполнил контрастом тематическим. Секундовые вздохи-задержания, продолжив интонационную линию вступления, тем самым усилили самостоятельность второго образно-драматургического плана. И вновь образная полифония восторжествовала над одномерностью.

Обнаруживается и другая причина преобразования фактуры — различия фортепианного и оркестрово-хорового звучания в художественной наполненности, в богатстве содержательных ассоциаций. В начале отрывка — низкие звуки женских голосов, сумрак мужских; таинственная скованность. А дальше — через градации чувства к величайшему напряжению. И все это — в одном лишь тембре. Образно-тембровое, интонационно-драматургическое развитие цепко держит внимание. Фортепиано лишено ярких тесситурных красок. Рождаются желание добавить что-то, дабы сохранить уровень насыщенности интереса. Е.В.Назайкинский заметил, что фортепианные переложения инструментальных пьес

обычно играют быстрее (65, с.17). Темп как бы компенсирует уменьшение звукового богатства. Но в данном случае ускорение противно духу произведения. Полифоническое же развитие двух линий, внесенное Листом, не искажая сущности музыки, возмещает потери, вносимые переложением.

Взаимодействие интонационного и аналитического механизмов мышления поясняет важную для исполнителей проблему прослушиваемости голосов.

Ее иногда пытаются решить в формально-конструктивной плоскости, называя два противоположных, но равным образом неудовлетворительных варианта — своего рода Сциллу и Харибду. Непрерывное выделение основной темы обеднит произведение, создавая ощущение механичности. Но оно возникает и в противоположном случае — если исполнитель решит, что преимущественное положение темы задано уже самой композицией, а задача исполнителя заключается лишь в поддержании непрерывного равновесия голосов. Известны рекомендации о способах поддержания баланса. Нет необходимости выделять тему, если она находится в одном из крайних голосов. Не целесообразно особо подчеркивать острохарактеристические элементы — они и без того стремятся вырваться из фактурного окружения. Подобные советы применительно к исполнению инвенций Баха дает Бузони.

И все же секрет обаяния при исполнительской полифонии заключается в другом — в интонационно-пластическом слышании фактуры. Любой мелодический оборот, будь он в теме, противосложении или свободных построениях, должен восприниматься как живой голос, как выразительное слово или жест. И вот это интонационно-осмысленное целое стянет в себе нужные звуки и выделит их из фактуры. Чем живее будут услышаны просящие, собранно-волевые или лукаво-озорные интонации, тем прозрачнее сделается многоголосная ткань — вне зависимости от того, с одинаковой или разной громкостью звучат голоса фактуры. И наоборот — если исполнитель не слышит интонационно ткань, то при всех ухищрениях многоголосная фактура останется аморфной и непрозрачной для слуха.

Уместна аналогия с литературой. При чтении интересной книги строчки букв источаются и бесследно исчезают — вместо них мы видим живых персонажей, внимаем их звонкой речи, ощущаем горячее прикосновение лучей солнца, вдыхаем бодрящий воздух моря. В посредственном сочинении описываемые события лишь тускло просвечивают сквозь серую пелену бумаги с бегущими строчками букв. А иногда — если смысл фраз непонятен — остаются лишь одни эти голые черные строчки, подобные сухо выстукиваемым, умерщвленным темам и противосложениям фуги.

Интонационная форма не нотируется с такой же степенью подробности, как аналитическая. Расставленные в тексте лиги, штрихи, динамические указания — лишь намеки на образный смысл фактуры. По ним музыкант домысливает художественный образ и воплощающую его интонацию. В некоторых произведениях смысл ясен с первого же взгляда. Другие непонятны, и музыкант останавливается перед ними в растерянности — ибо если не ясен смысл, то не ясна и интонационная форма, которая оживает, лишь воплощая образ. Хорошо еще, если композитор прямо в словах формулирует исполнительское задание, рекомендуя, например, исполнять отрывок “так нежно, как только возможно”. Но и здесь многое зависит от богатства опыта исполнителя. Вот музыкант в блестящем виртуозном пассаже старательно и напряженно выигрывает указанное композитором крещендо — и оно оказывается вымученным. Талантливый исполнитель находит неожиданные решения: например, создаваемая на вершине стремительного пассажа резкая игра акцентов, словно сверкание граней алмаза, наполняет пассаж нестерпимым блеском и заставляет слушателя ахнуть от изумления. Среднее исполнение серо, потому что абстрактно. Талантливое — даже при спорной интерпретации — всегда живо, как жизнь.

Композиционно-фабульная организация музыки

Каким образом различие аналитической и интонационной сторон проявляется на высшем масштабно-временном уровне формы?

Неоднородность организации целого подмечена в музыковедении последних десятилетий и вызвала появление специальных разграничивающих терминов. Проявления структурно-аналитической организации именуются “формой в тесном смысле слова”, “композицией”. Указание на интонационно-смысловую сторону содержалось в расплывчатом термине 50—60-х годов “музыкальный образ”, позже предлагался термин “образная композиция”, однако в 70-е годы восторжествовал термин “музыкальная драматургия”. Используя и ранее, в трудах Б.В.Асафьева, Т.Н.Ливановой, в 70-е годы он из метафоры превращается в строгое понятие, включаясь в систему понятий, в первую очередь в сопоставлении с “композицией”. Такое разведение понятий и уточнение их смысла начинается в работах В.П.Бобровского. Учение 70-х годов о “музыкальной драматургии” существенно продвинуло музыковедение в познании музыки. Оно раскрыло

неоднородность музыкальной формы (и музыкального содержания), наличие в ней разных слоев, обнаружило в музыкальной организации действие не только содержательной, но и коммуникативной функции, развернуло представление о множестве типов драматургии (конфликтной, волновой, медитативной и др.), о драматургических элементах, отношениях и общей структуре, о сторонах и средствах воплощения драматургии (например, о “жанровой драматургии” — жанровых сплавах, полифонии, модуляции, отклонениях, трансформациях, о “полистилистической драматургии”). Понятие “драматургии” воспламеняло мысль исследователей и казалось необыкновенно продуктивным, поскольку несло в себе ассоциации едва ли не со всей огромной областью сценического искусства и со всей его теорией. И все же оно оказалось слишком узким, чтобы претендовать на место ключевого понятия, обозначающего любое образно-звуковое, интонационно-смысловое развитие в произведении. Когда исследователи обратились к дифференцированному изучению типов драматургии (прежде всего связанных с родами искусства — драматическим, лирическим, эпическим), терминологические противоречия не замедлили обнаружиться. Чтобы найти выход, в качестве обобщающего понятия стали использовать термины “фабула”, “сюжет”. Понятие же “музыкальная драматургия” начало сужать свой объем. В работах Т.Ю.Черновой оно уже строго выводится из понятия драмы и противопоставляется лирической и эпической организациям музыки.

В настоящей работе используется термин “фабула”, но нужно иметь в виду абсолютную его неприменимость к средневековой музыке, ибо интонационно-смысловая временная горизонталь, столь важная в музыке Нового времени, несущественна для средневековья, духовные интересы которого лежат не во времени, а в вечности. Соответственно иную природу имеет и форма-композиция, ибо иной здесь строй сущностных сил, определяемый мирозерцанием. Показательно изменение содержания внимания как силы, особым образом участвующей в формообразовании. В средние века это внимание чистого любящего сердца. Истина впускается в последнюю глубину человека, где духовного корня души касается дыхание вечности. В Новое время внимание, теряя из виду бесконечность, перестает быть огненным и световидным, становится сухим, рационалистичнее. Предмет сенсуалистического внимания — не трансцендентное, но видимое, не вечное, но временное. Соответственно и музыка, хотя втайне касается высшей реальности, на поверхности обрывает проявлениями внешней жизни, начиная от ситуаций галантного общения в эпоху рококо до социальных концепций Шостаковича; в сфере энергичной акцент также смещается с вечных чувств на сиюминут-

ность и трепетность эмоций, смятенность страстей и аффектов. Сенсуалистически суженное внимание меняет ощущение формы. Маленькая, но показательная частность: можно ли представить такой композиционный прием, как ложная реприза в грегорианском пении? Это абсурд, потому что оно объемлется молитвенным, а не артистически-игровым вниманием. Здесь нет лукавства и противопоставления композитора слушателю, но есть соборное внимание к тайным действиям Святого Духа в человеке. Всякое отвлечение мысли на форму было бы предательством живой истины, на которой всецело сосредоточено умное чувство. В Новое время форма рационализируется, из молитвенной превращается в гомилетическую, далее в ораторскую, повествовательную, изображающую, "концептуальную". Лишь в 70—80-е годы XX века композиция пытается вновь вернуться к идее медитативного погружения, отбросив как ненужные приемы преддыктов, подчеркнутых кадансов, вообще всякое акцентирование интереса на автономности эстетической формы.

Остановимся на строении композиции (в понимании ее музыкой Нового времени).

Две ее важнейшие основы — тематическая и высотно-ладовая (тонально-гармоническая) — генетически восходят к устройению интонационной речи, которая, как мы помним, представляет собой последовательность сходных или различных интоном, насыщенных на тот или иной интонационный профиль.

В классическое музыкальное тематическое и тональное развитие синхронизировано; в результате возникает однозначная функциональная дифференциация формы: устойчивые ее разделы содержат полные проведения тем в основной тональности, неустойчивые — характеризуются противоположными свойствами. Момент смены разделов всегда ясен: при переходе от неустойчивой части к устойчивой черты неустойчивости заостряются до предела (наиболее показателен в этом плане преддыкт, выражаемый тональным тяготением и замедлением тематического развития, что воспринимается как томление неизвестностью). Перед появлением неустойчивого предела, наоборот, заостряются признаки устойчивости — предшествовавшая часть не только завершается каденцией, но часто сопровождается преувеличенно подчеркнутым многократным кадансированием. Цель тонально-тематического параллелизма — функциональная контрастность композиции. На фоне ослепительной ясности членения выделяются эффекты полифункциональности, размывание границ между разделами.

По-иному организованы текучие гомофонно-полифонические формы барокко. Тематические и тональные процессы в них независимы, согласуются лишь в конечном счете, в рамках конкретного произведения. Реализации же их соотношений в разных

произведениях многообразны. Эти формы легче описать алгоритмически: надо обойти тональности диатонического родства в направлении от доминантовых к субдоминантовым с каденционными остановками в них, одновременно можно использовать различные принципы тематического развития — развертывание, переход к новым темам, вариантность, вариационность. В результате таких свободных отношений между подструктурами композиции возникает размытость функциональной организации. Горизонтальные связи также не контрастны. Если у классиков напряженно-неустойчивый доминантовый органный пункт — знак, предупреждающий о наступлении важного композиционного события (побочной партии репризы), то, например, у Баха доминантовый органный пункт часто ведет лишь к заключительной каденции (такое отношение к доминантовому органному пункту тонко стилизовано в первой части Серенады для струнного оркестра Чайковского). Подвижность форм связана с эстетикой эпохи: движение в музыке барокко есть бег на месте. Здесь словно бы сказывается то древнее понимание времени, которое в русском языке зафиксировано в этимологии слова (время — то, что вертится подобно веретену). У классиков время неоднородно — время стремлений и свершений, целей и результатов⁹.

Формы участия ладовой организации в композиции многообразны — это системы полюсов в музыке Стравинского, принципы развертывания ладовых устоев, модальные переходы в музыке восточных музыкальных культур.

Многообразны и способы тематической организации.

Теория тематизма наталкивается на трудности. Одна из них — противоречия между интонационным содержанием темы и конструктивной ее основой. Понимание темы как существенной стороны музыкального образа (10, с.11, 32) не всегда дает возможность практически анализировать тематическую организацию, ибо границы темы определяются не по ее образным признакам, а по каденциям и синтаксической структуре. В музыкально-языковой плоскости конструктивно-тематическая и интонационно-тематическая организация разошлись; тема побочной партии сонатной формы, тема рефрена в рондо, тема вариации — нечто иное, чем тема любви, тема страданий, рока, победы. В рамках конкретного сочинения обе стороны темы сливаются. Каждая композиционная тема воплощает определенную сторону образа. Тема главной партии сонатной формы может быть трагедийной и лирико-созерцательной, скерцозной, может создавать образ пове-

⁹ Как покажет пятая глава, с нейropsихической стороны стиль мышления классика характеризуются особой активностью левого полушария — а к его функциям относится планирование будущего, рациональное осознание целей и волевое движение к результату.

ствователя или погружать в мир чувств лирического героя — но при всех подобных модификациях она сохранит конструктивные черты, определяемые ее местом в сонатной композиции. В силу относительной самостоятельности конструктивно-тематической организации ее приходится изучать, временно отвлекаясь от смысловой стороны, различной в разных произведениях.

Другое затруднение — единство внешнего и внутреннего измерений темы: она является элементом тематической организации и обладает некоторыми собственными свойствами, позволяющими ей быть темой. Какому признаку отдать предпочтение?

Из-за атомистического подхода науки прошлого теория развертывалась в направлении от темы к тематическому развитию: вначале описывались особенности темы, а затем способы работы с ней. Это было удобно до тех пор, пока анализу подлежали классические произведения, в которых сложился четкий эталон темы, оформленный чаще всего в период. Но как быть с доклассической и современной музыкой? Во многих произведениях Бартока, Стравинского, Веберна, Б.Чайковского, Канчели мы не встретим классически организованной темы. Целесообразно ли отказываться от их тематического анализа? Видимо, здесь нужна иная стратегия познания.

Функциональный подход к теме акцентирует ее связь с целым (функция и есть место элемента в целом). В работе В.Вальковой тема определена как индивидуальный образно-конструктивный инвариант развития (18, с.179). В основе такого понимания незримо лежит модель развития, основанного на принципе сходства (поскольку инвариант — сохраняемое в меняющемся, вариативном). Важный для тематической организации момент противопоставления, оппозиции, контраста здесь исключен. Но что осталось бы, скажем, от рапсодий Листа, если снять систему жанрово-тематических оппозиций: импровизационного — неимпровизационного, речитативности — напевности, песенности — танцевальности, танца общего и индивидуального, мужского и женского? Целого просто не существовало бы. А как быть с единичными, эпизодическими и неразвиваемыми темами?

Возможный выход: при описании тематических процессов следует двигаться не от части к целому, а в противоположном направлении — от целого к части. Изучать в первую очередь нужно не тему, а тематическую организацию. Оба понятия соотносительны, комплементарны, как комплементарны понятия родители и дети, муж и жена, зять и теща. Одного нет без другого. И подобно тому как представление о структуре кровно-родственных связей предшествует пониманию смысла соответствующих слов, представление о способах тематической организации должно предшествовать пониманию музыкальной темы.

Попробуем дать соответствующие определения.

Тематическая организация — это система, элементами которой оказываются выделяемые слухом по конструктивно-материальным признакам осмысленные комплексы выразительных средств, функционально противопоставленных друг другу.

Музыкальная тема — опорный элемент тематической организации, выделяемый из нее на основе противопоставленности другим элементам, часто выполняющий в тематической организации функцию тезиса или антитезиса и обладающий соответствующими этой функции структурными особенностями (индивидуализированностью, внутренней цельностью и иногда отграниченностью от других элементов). Тема характеризуется также и свойствами, вытекающими из ее внутреннего устройства (например особенностями и относительной ролью мелодического начала, фактурного оформления, гармонии), но собственно темой ее делает роль в тематическом целом.

Выделение тематической организации (а не темы) в качестве исходного объекта теоретического анализа весьма плодотворно. Логика и типология тематической организации укажут на свойства темы. От темы же нет автоматического возврата к целому¹⁰. Минимальные интонации конструкции, которые в классической музыке использовались в качестве интонационной подготовки темы, или входили в ее состав, или в дальнейшем разработочном, относительно самостоятельном развитии напоминали о теме, в музыке Бартока, Веберна и других композиторов XX века начинают функционировать автономно, то есть принимают на себя те функции, которые в классической музыке выполняли протяженные музыкальные темы. Так возникает явление микротематизма.

Тематическая организация держится на оппозициях. Лежащие в их основе критерии уже были выделены в разделе о фактуре — это вневременные отношения тематического рельефа и фона (общих форм звучания), тождества, сходства, различия, части — целого, временные отношения вертикали, диагонали и горизонтали (контактные и дистантные), а также их пересечения. Кроме того, здесь действуют и собственно временные закономерности: проспективные и ретроспективные связи, причинно-следственные отношения, принципы тезиса, выведения, резюмирования, различные типы цезур (цезуры-точки, цезуры-двоеточия и т.п.).

Тематическая организация характеризуется целостными и интегративными свойствами.

¹⁰ Напрашиваются простые аналогии: легче разобрать дом, чем построить, по частям не всегда восстанавливается исходное целое, если забыт проект (например, детская игра "конструктор" допускает несколько вариантов осмысленных соединений).

Первое из них — степень дифференцированности, зависящая от яркости противопоставления тематических элементов фону, от четкости контрастов и точности повторов, определенности цезур и границ. Слух с легкостью выделяет темы, внутри тем — тематические ядра; повторения тем, даже варьированные, без труда отличает от новых тем, ведущие темы — от фонового материала. Напротив, в диффузной организации противопоставления размыты, развитие лишено ясных граней, как в импрессионистических формах доклассической музыки, например, в Хроматической фантазии Баха. В мелькающих гаммообразных, арискедрованных и мелизматических движениях восприятие не находит характерных деталей, за которые могло бы зацепиться. Сходства и различия определяются не из конкретных признаков — яркой ритмической фактуры, необычного ладового оборота, а из обобщенных свойств. Такой тематизм не положить в основание фигурованных, вариационных или иных строгих форм, требующих от темы осязаемой конкретности звуковой структуры. Противопоставления обобщенных типов мелодического движения — единственное, что остается положить в основу развития.

Принцип "от тематической организации к тематическим элементам" позволяет анализировать трудные случаи. К примеру — финал сонаты Шопена b-мол. Справедливо говорят об отсутствии в нем ярких тем и ясного тематического развития. Но правомерно ли вообще отрицать наличие тематической организации? Это было бы преувеличением. Тематическая организация есть, но она слабо дифференцирована — не случайно она привела в замешательство Шумана: "То, что вы слышите затем под названием финала, скорее мистификация, чем музыка. Все же надо признать, что и в этой безрадостной, лишенной мелодии части мы чувствуем веяние своеобразного и страшного духа, готового мощно подавить все противостоящее ему. Безропотно, как прикованный, слушаешь до конца; но похвала замирает на устах, — ибо это не музыка" (115, с.140). Тематическая организация скреплена в первую очередь отношением тематического контраста: мажорная "тема" середины противопоставлена мятущейся главной теме, образуя островок относительно успокоения. Мелодическая фигурация, до того блуждавшая словно в темноте, не находящая пристанища, теперь обрела опору — длительно распеваемый квинтовый тон мажора. В самих распевах засквозили лирические интонации. В надежде замерла даже сама форма, родив в этом мрачном потоке какое-либо подобие песенного периода повторного строения, разомкнутого в страстные лирические секвенции. Далее это отношение тематического дистантного репризного повтора: мы узнаем в репризе смятенно-горделивые фигурации начальной темы. Наконец, как это ни парадоксально, важным

фактором тематической организации становятся отношения тематического рельефа и фона. Казалось бы, сами "темы" фигурационного склада близки общим формам движения. И все же они служат тематическим рельефом в сравнении с еще менее индивидуализированными гаммообразными пассажами. Они разделяют первую и вторую части, как бы образуя динамическую связку между ними, они используются в коде, подчеркивая ее завершающую функцию. Существенно также отметить, что в развивающейся части первой темы мелькают интонации, напоминающие вторую тему, придавая контрасту тем характер производности. Достаточно ясно воспринимаются и внутритематические отношения мотивов и фраз в каждой из тем.

Второе интегративное свойство тематической организации — степень ее централизованности и иерархичности. На одном полюсе здесь находятся композиции с распылением, множественным и равновесным тематизмом, на противоположном — композиция с ярко выраженным главенством центральных тем.

Третье свойство — отсутствие или наличие и степень устремленности тематического процесса от начала к концу. По мнению Д.Винтона, становление таких линейно направленных композиций в XVIII веке было связано с воздействием риторики (132). Начальная тема стала играть в таких композициях роль исходного тезиса, обсуждаемого и комментируемого в дальнейшем.

В направленных композициях выделяются два типа — дифференцирующий и интегрирующий. Понятия введены М.Ф.Гнесиным для анализа отдельных приемов тематического развития (21). Но они простирают себя и на историко-культурный тип композиции в целом. Классическая композиция исходит из того, что вначале излагается внутренне завершенная, насыщенная разнообразными интонациями, развернутая тема. Она словно бы специально предназначена для ее последующего анализа, дробления, вычленения мотивов и их относительно самостоятельного развития. Общая направленность тематического развития оказывается, таким образом, аналитической, дифференцирующей. Моменты же тематического синтеза, интеграции, которые разбирает М.Ф.Гнесин, лишь оттеняли ее. Вклинивавшиеся процессы синтеза чаще всего попадали во вступления, в связующие партии при подходе к побочной, в коды, одним словом, в композиционно подчиненные разделы. В XX веке, однако, возник тип тематической организации, вся соль которого заключалась в выращивании огромного целого из минимальных мотивных образований. Такой тип композиции характерен для Дебюсси, позднее — для Б.Чайковского. Постепенное синтезирование тематизма нередко сопровождается переносом центра тяжести от начальных разделов к конечным. В роли подобного композиционно-драматургического

центра тяжести выступает, например, тема “Аллелуйи” в “Царе Давиде” Онеггера, незаметно вырастающая из похожих на нее более простых попевок.

В XIX веке, по мнению Винтона, стали преобладать многосоставные и ненаправленные тематические модели. Видимо, более адекватным примером здесь могли бы служить образцы старинной доклассической музыки. Предельным же случаем, по-видимому, является попевочное мышление, мышление с помощью заранее известных звуковысотных и ритмических модусов. Оно проявляется в старинной европейской, в русской, в восточной музыке, в музыке гагаку. Хотя перед нами несомненно тематическая организация, однако то, что она строится из заранее известных мелодических блоков, резко отличает ее от уникальной тематической организации музыки более позднего времени.

По принципу функционирования она сближается с ладовой системой: заранее известные попевки можно уподобить различным ладо-гармоническим оборотам: T — S — D — T, T — VI — II — D — T и т.д. Попевки, как и функциональные обороты, комбинируются друг с другом, складываются в последовательности, перемещаются на новый высотный уровень, варьируются по протяженности, допускают повторы своих элементов. Априорное знание попевок облегчало усвоение композиций, насчитывавших тысячи звуков.

В музыкальных культурах прошлого использовались разные способы организации композиции, ее высотно-ладовой и тематической сторон. Но неизменной оставалась опора на дискретно-высотные и ритмические особенности звукового материала, как это вообще свойственно аналитической стороне формы.

Музыкальная фабула устроена иначе. Она являет собой движущийся смысл, оплотненный интонационно. Если композицию слух распознает, ориентируясь на формальные признаки (ритмико-звуковысотное сходство или различие тематических элементов), то фабула прочитывается содержательно. Нет грамматики, которая связывала бы просветление тембра с оживлением ритма, повышением тесситуры, увеличением диссонантности или появлением новых тематических образований.

Фабула, как и интонация, есть единство всех сторон звучания, организованное и воспринимаемое в направлении от смысла к звуку. Последовательность смысловых событий фабулы, по-видимому, схватывается тоже с помощью недоминантного полушария. Об этом можно судить по аналогии с осознанием смысловых связей на материале зрительных изображений: при поражении височных долей правого полушария больные не способны расположить картинки так, чтобы получился связный рассказ (28, с.24).

Как соотносятся фабула и композиция?

Типы композиции всегда производны от музыкальной поэтики,

от способов построения художественного мира музыки в его интонационном воплощении.

Новое время открыло персонажную интонацию, которая реализовала себя в контексте портретной характеристики, а с последней трети XVIII века и динамически, в развитии интриги. Завоеванием персонажной драматургии стала связь характера и фабулы. Трагический герой устремлен к катастрофе. Напротив, комический персонаж из-за особенностей характера вечно попадает в смешные положения. Вольнолюбивый драматический герой раннего творчества Бетховена встречает необыкновенные, исключительные препятствия и полон решимости преодолеть их, “схватить судьбу за горло”.

Несколько примеров проиллюстрируют эту связь.

Вступительный элемент темы Второй сонаты Бетховена звучит поначалу легко, игриво и весело, но мы ощущаем в нем — особенно в сравнении со вторым элементом темы — потенциальную решительность и волевое начало, выявляющееся в острой ритмике, в мужских окончаниях стоп, в собранности и подтянутости синтаксической структуры. Во втором предложении скрытое императивное начало выходит на поверхность благодаря динамике *f*. И когда этот персонаж-мотив попадает в драматическую ситуацию в начале разработки, он и ведет себя соответственно своему характеру. Как известно, реакции людей на ухудшение обстановки бывают стеническими и астеническими. Первые заключаются в мобилизации внутренних сил, в жажде борьбы. Вторые проявляются в lamentациях, жалобах. В разработке главная тема ведет себя именно первым способом — и слушатель улавливает соответствие музыки драматической правде характеров.

А вот озорной персонаж, олицетворяемый темой Рондо Бетховена op. 129. Может ли он избежать неожиданных юмористических ситуаций? Одна из них — ложная реприза в *Es-dur*, “ошибка”, тут же исправляемая. Ошеломляет смелостью внезапный энгармонический поворот в *As-dur* — еще одна выходка неистощимого в своей изобретательности персонажа. (Сходные приключения испытывает и комичная, несколько угловатая и неловкая тема финала Второго квартета Бетховена: нечаянно занимает место побочной партии, дважды попадает в ситуацию ложной репризы.)

Еще пример — первая часть Квартета op. 127 Бетховена. Главная партия открывается медленным вступлением торжественного характера. Так же начинается разработка. В середине разработки — еще одно произведение в *C-dur*. В репризе же медленное начало отсекается. Такую необычную композицию можно объяснить, исходя из смысловых потенций темы. Она словно бы жаждет величия. Соответственно и во всех трех рас-

средоточенных проведениях повышается тесситура, увеличивается тембровая напряженность, растет громкость, расширяется объем звучания — от двух до четырех октав, тональное развитие приводит к ослепительному C-dur (при основной тональности Es-dur). Стремление темы к “самоутверждению” исключает возможность тональной репризы — возвращение темы в исходную тональность так же противоречило бы ее характеру, как и проведение в прежней тесситуре и объеме звучания.

Рассмотрим тип фабулы, раскрывающей внутреннюю жизнь лирического героя. Изберем для примера медленную часть Четвертой фортепианной сонаты Бетховена.

Первая тема, написанная в простой трехчастной форме, представляет образ героя, погруженного в глубокие и страстные размышления.

Уже начальный восьмитакт обнаруживает столкновение затаенной скорби и разумной воли, сдерживающей чувство. Средствами, создающими ощущение полноты чувства, служат глубокий насыщенный регистр, страстные задержания, напряженное устремление к кульминации. Сдерживающими силами оказываются медленный темп, аккордовый, хоральный склад фактуры. Следует обратить внимание на звук *as*, выделяемый композитором посредством *sf*. Если вместо него взять звук *a*, то его благополучное звучание затруднило бы введение драматических порывов в расширении репризной части темы. Так методом доказательства от противного устанавливается драматургическая роль звука *as* — он свидетельствует о тайной тревоге сердца. Существенное для внутренней логики пьесы омрачение поддерживается дальнейшим углублением регистра.

В середине темы возникает более светлый и мягкий образ: вопрошающему и словно замирающему в надежде мотиву отвечают грациозные легкие фразы. Воспоминание ли это или мечта? Проблеск света лишь оттеняет основной конфликт и вызывает уже в малой репризе взрыв страстных чувств и противодействие сдерживающих сил воли. Обострившийся конфликт психологически оправдывает появление патетической средней части, насыщенной ламентациями и тоской.

Основной нерв фабулы — борьба чувства и воли — способен объяснить еще один любопытный момент формы — ложную репризу.

Обратим внимание на то, что хотя Бетховен перед ложной репризой достигает доминанты C-dur, реприза еще не может начаться: три построения средней части создают столь интенсивную устремленность и рождают такую напряженность чувства, что возвращение к первоначальному уровню оказалось бы психологически фальшивым.

Как перейти от страстной тоски к сдержанности? Мотивировке перехода и служит ложная реприза. Она показывает цель устремлений — незамутненную ясность духа, исключаящую сомнения. Идеал дает силы и мужество, собирает волю.

Оба конфликтующих начала — скорбное чувство и разумная воля, зовущая к невозмутимости, — присутствуют в сознании непрерывно, но в различном соотношении. В первой теме разумно-волевое начало господствует, в эпизоде прорывается страсть. Ложная реприза открывает идеал разумных устремлений воли, в котором полностью отсутствует скорбь. Так в каждый момент духовно-психологически мотивируется развитие музыки.

В работе “О наивной и сентиментальной поэзии” Шиллер провозгласил идею, которая объясняет изменения в поэтике искусства XIX века. Наивное искусство пластически полно воспроизводит реальность. Идею Шиллера сочувственно цитирует Вагнер в статье “О дирижировании”, полагая, что наивное искусство в музыке кончилось Моцартом, а с Бетховена начинается новое искусство. Например, первая часть его Третьей симфонии, хотя и имеет обозначение *Allegro*, в глубине своей есть *Adagio*, движущаяся мысль, — что должно найти отражение и в интерпретации дирижера. (Точнее, видимо, было бы говорить о двуплановости, об одновременном соединении поэтики *Allegro* и *Adagio*, о событийности и размышлении — во всяком случае, очевидно, что позиция наблюдающего и размышляющего “я” возвышается над событиями драмы.)

Различие двух поэтик проявляется во множестве деталей. Прежде всего в тематизме. Яркая персонажная характеристичность тем Гайдна и Моцарта (вспомним примеры из 2-й главы!) вполне соответствовала конкретному мышлению, духу и творческим установкам эпохи. Гайдн в письме к знаменитейшему в XVIII веке писателю Лафатеру признается, что ни одну из сонат не писал, не имея в виду своеобразия выведенных им типов людей. Но вот эпоха персонажности, эпоха психогностики — раскрытия блестящей множественности человеческих характеров — уходит, уступая место новой системе мышления. И в сравнении с полнокровными темами Моцарта или Гайдна тема, например, возлюбленной из “Фантастической симфонии” Берлиоза может показаться какой-то тощей абстракцией. Нельзя сказать, что это плохо. Обращение скорее к идее персонажа, чем к пластической полноте его характеристики было вполне осознанным и органично вписывалось в рамки новой драматически-созерцательной поэтики.

Подчиняется ли развитие в симфониях романтиков поэтике драмы в ее классическом гегелевском понимании как объективного самодвижения фабулы? Нет, нет и нет! Перед нами не

классицистский театр, а свободный полет воображения художника. Фабула отчетливо ментальна. Как в Третьей симфонии Бетховена размышление словно бы парит над трепетным ритмом драмы, так у Берлиоза живописность и яркость штриха составляют лишь первый план, но не глубину поэтики. Глубина — в движении спонтанной мысли, в свободных ассоциациях, свободной игре времен...

Кстати, какая потребность вызвала к жизни знаменитое классицистское требование трех единств? Если подумать — оно возникло именно как неотменимое условие осуществления поэтики конкретно-пластического, наивного, по слову Шиллера, искусства. Всякий разрыв во времени или в линии сюжета переживается как шов, неловкость, неумелость. Но если в основу поэтики кладется не принцип объективного самодвижения драмы, а самостоятельное движение мысли, то зачем три единства? Они становятся излишними и стеснительными, ибо для полета мысли нет ни пространственных, ни временных, ни логико-событийных ограничений.

Резко меняются производные детали композиции. Иным содержанием наполняется контрастность. В классицистской композиции это контраст общей атмосферы и различных персонажей. У Бетховена упруго сталкиваются реальные силы драмы, активное и страдательное, мужественное и женственное начала, энергии продвижения и сопротивления. У романтиков легко и как бы случайно встречаются ответвления их мечтательной мысли.

Образная многоплановость (пейзажи, картины, размышления, множество ситуаций) — тоже следствие новой поэтики. У режиссера и теоретика кино Пазолини есть интересная идея о конкурентности интриги и поэзии. Чем больше интриги, то есть последовательности в развитии сюжета, определяемой логикой трех единств, тем меньше поэзии, и наоборот. Это опять же спор двух шиллеровских поэтик. У романтиков многоплановость возоблада- ла над линейностью. Торжествует поэтичность, то есть опять же сентиментальное, по Шиллеру, искусство.

Наконец, что есть свободная переключаемость планов, как не результат игры воображения? Что есть лейтмотив, как не прямое воззвание к слушателю включить в восприятие мысль? Монотематизм находится в прямом соответствии с новой ролью художественно-поэтического "я", которое резко вознеслось над персонажами и над событийностью с ее наивными единствами, и вообще над изобразительной предметностью, и стало главной инстанцией в организации художественного мира. Здесь общая основа методов мышления романтиков, претворяемая по-разному в творчестве каждого композитора. Вольный романтический мир художественной мысли у Берлиоза в большей мере раскрывается как

представление, у Листа — как воля, волна чувства, у Шумана — как многообразие и прихотливость сердечных движений.

В XX веке позиция наблюдающего "я" стала суше, холоднее, ироничнее и нашла себе подкрепление в традициях "театра представления", народных и балаганных форм зрелищности, резко изменив и концепцию формы.

Подробнее остановимся на медитативно-конфликтном типе фабулы нашего времени. Музыка воспроизводит здесь динамику эмоционально напряженной внутренней речи, сопровождаемой яркими образами воспоминаний, представлений, фантазии. В отличие от музыки романтизма акцент с внешних событий перенесен во внутренний план, где сталкиваются скрытые голоса сознания, раскрывая конфликтно-полифоническую организацию личности.

Спонтанное размышление включает в себя два компонента, взаимодействующие по вертикали, горизонтали и диагонали: своего рода кинофильм образов и управляющую им свернутую внутреннюю речь. При снижении направляющей роли умной воли спонтанное мышление трансформируется в грезы. Самодейственность образов с их сновидческой логикой знакома каждому человеку по дремотному состоянию, предшествующему сну. Противоположный полюс представлен доминированием внутренней речи.

Музыка способна имитировать многообразие видов спонтанного мышления. Воссозданию внутренней речи служит мелодика лирически-декламационного склада (в отличие от повествовательного рода здесь нет "правильности", характеризующей речь, направленную на собеседника). Вспышки образов передаются вторжением музыки напевной, танцевальной, сигнальной или изобразительной жанровой природы. Субъективность их преломления ощущается вследствие их некоторой странности, искаженности (особенно заметной при использовании измененной цитаты или аллюзии — как в Третьей симфонии Тищенко) или некоторой алогичности их сопоставления, а также в силу их включенности в медитативный контекст.

Рассмотрим сначала пример медитативно-конфликтной фабулы, в котором почти всецело доминирует внутренняя речь, — первую часть Первого скрипичного концерта Шостаковича. Это единственный в мировой литературе ноктюрн, написанный в сонатной форме и использованный в функции исходной части симфонического цикла. Ночь — время мечтаний и сомнений, время, когда подводятся итоги пережитому, осмысливается настоящее и будущее. Время активизации внутренней духовной жизни. Отсутствие ослепительных дневных красок в ноктюрне настраивает на углубленные размышления. С другой стороны, ответственная фун-

ция сонатной формы, развертывающей коллизию всего цикла, связана с конфликтно-диалогическим характером размышлений.

Медитативно-конфликтная фабула отложила следы в композиции. С них, подобно детективам, мы и начнем, а затем послушаем, что нам расскажет о художественном содержании интонация.

Каковы же особенности композиции?

Велика роль свободно-вариантного метода, развертывания типа прорастания, пронизывающего и главную, и побочную партии экспозиции, и все дальнейшее развитие. Саму побочную партию можно рассматривать как вариант главной. Вариантность проявляется и на мотивном уровне.

Тщательно избегается ясная определенность партий, изгоняются предикты. Маскируются все начала повторов — так что те осознаются как бы задним числом. Достигается это разными способами. В тактах 8 и 18 побочной партии (она начинается в ц. 7) интервально варьируется зачин предложений. Проведения основной темы начинаются не с первого, а с четвертого или пятого звука — во внутренней репризе главной партии (такт 4 после ц. 5) у скрипки: тема проводится с пятого по двадцать четвертый звук. С четвертого звука темы начинается и общая реприза. Интересный прием маскировки использован в ц. 3: новое проведение темы, первых ее четырех нот, но в следующем такте тема как бы заново начинается полутонном ниже. Однако здесь нет ничего от игры со слушательским восприятием, как это бывает при контрастном столкновении ложной репризы с истинной. Напротив, оба такта идеально слиты друг с другом и создают впечатление спонтанного изменения направления мысли.

Развитие главной темы характеризуется типичной для Шостаковича диалогичностью: мерному движению оркестрового голоса отвечает более активное вступление солирующей скрипки. Диалогическое развертывание элементов подводит к их синтезу в рамках побочной партии. Ритмика же побочной темы производна от скрипичного элемента главной партии.

Таковы некоторые лежащие на поверхности факты композиции. Объяснить их может медитативный характер фабулы. Зачем маскировать грани? Неужели композитор хочет быть неясным? Первого контакта с музыкой достаточно для того, чтобы почувствовать: контрастные образные начала, символизируемые тематическими элементами, ни в коей мере не персонажи, а внутренние голоса человека.

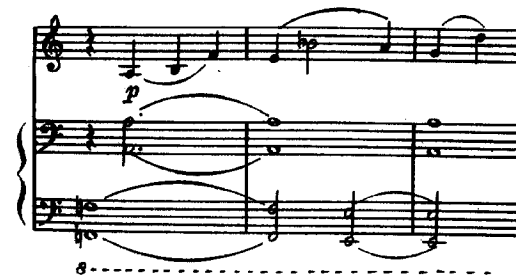
Но воспроизведение тайных голосов души нелепо отделять многократным кадансированием или напряженными предиктами. Тайне отвечает слитность. Непроизвольность раздумий подразумевает полифонию душевных порывов, свободные сцепления

мыслей и варианты преобразования. Поэтому так естественны здесь описанные выше композиционно-тематические процессы — полифонические наложения тематических элементов, вуалирование начал, тематические и мотивные сращения.

Имитация спонтанного мышления не ведет к натурализму. За эффектом спонтанности скрывается высшая мудрость. Множественные движения души Шостакович сталкивает друг с другом, синтезирует их, каждую минуту творя новую цельность. Для доказательства скрытой мудрости музыки покинем композицию и войдем внутрь интонации.

Главная мысль напоминает тему Пассакальи Баха с-moll — та же сосредоточенность, углубленность, объективный характер из-за мерной повторяемости неизменного ритмического рисунка, та же моноинтонационность и сходный общий рисунок с вершиной во второй четверти формы. Но восходящие секундовые мотивы в теме Баха придают ей скрытую активность, которой отвечают нисходящие вздохи верхних голосов — как бы субъективный отклик смятенной души на неотвратимую настойчивость темы. Тема Шостаковича лишена силы, идущей из неведомых глубин. Насыщающие ее секундовые мотивы направлены вниз, а с ц. 1 сливаются в медленно сползающую хроматическую гамму — давний знак скорби. Центр активности смещается на второй элемент темы, с которым вступает солирующая скрипка:

26а.





Если отвечающие голоса Пассакалья — боль рыдающей души, смиренно застывшей в неподвижности, то в музыке Шостаковича, в мотивах солирующей скрипки слышна активность человеческого чувства, стремящегося вырваться из сковывающего мрака печали. Поразительно, что интонации скрипки облачены в напряженно-страстный лейтритм далекого от Шостаковича рахманиновского стиля: разгон четвертей к сильной доле и последующая широкая синкопа — символ задержки на вдохе. Здесь, однако, душа не поет от избытка внутренних сил. Она скорбит, дыхание стеснено. Мелодия не в силах избавиться от начальной скорбной интонации *a-f-e*. Она насыщается цепью тритонов, с физической осязаемостью стискивающих грудь и сковывающих вдох. И все же росток активности, порыв мелодии вверх заметен по контрасту с тяжелой и усталой мыслью о печали мира.

Исходная диспозиция двух противоречащих друг другу душевных движений порождает драматургический процесс в рамках главной партии. Его кульминацией оказывается ц. 5: в момент высшего напряжения грузно вторгается основная мысль (в партии оркестра) и в своем ниспадении увлекает солирующую скрипку.

И теперь, когда, казалось бы, очевидна несбыточность стремлений — наступает катаргическое преобразование. В способности восставать и преображаться в трудную минуту М.А.Смирнов усмотрел характерную черту русской музыки и русского искусства (85). Шостакович следует великой традиции. Духовное обновление символизируется темой побочной партии, синтезированной из двух элементов главной. За тематическим синтезом открывается духовное преобразование человека. Уже не мерная автоматичность пассакального ритма, не только скорбная декламационность определяют облик музыки: в интонациях темы слышно нечто фанфарное — из-за широких интервальных ходов и упрощенного ямбического ритма.

Борения в душе лирического субъекта этой ночной музыки выполняют роль смысловой экспозиции цикла; последующие части развивают, а финал разрешает конфликт.

Примером более свободно построенной медитативной фабулы, насыщенной множеством спонтанно вспыхивающих образов, служит финальное *Largo* Четвертой симфонии Шостаковича. Оно открывается музыкой траурного шествия (трактованной с inferнально-фантастическим оттенком), скорбные речитативы гобоя переносят действие во внутренний план. Последующую цепь разнородных эпизодов — нашествие злых сил, просветление музыки, связанное с мелькающими образами юности, детства (музыкально они выражены жанрами вальса, польки, галопа, пионерских песен), — можно объяснить как погружение в прошлое, вслед за которым наступает возвращение в трагедийное настоящее. Интересны переходы в средней части: каждый новый эпизод как бы непроизвольно всплывает в памяти. В этой части Шостакович продолжил традиции траурных маршей и произведений траурно-элегического характера (Трио памяти великого артиста Чайковского, Скрипичный концерт А.Берга) со сложившейся в них фабулой воспоминаний. Траурный марш Третьей симфонии и *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена в свое время внесли важный момент — философские размышления. Новаторство же Шостаковича сказалось в том, что он не только безмерно расширил ассоциативную цепь воспоминаний, включив в нее полярные образы — драматических коллизий и счастливых детских воспоминаний, — но и придал моделирующей медитативной фабуле чрезвычайную выпуклость, изгнав все черты повествовательности.

Средневековые в аскетическом порыве тянулись к истине, добру и красоте. Не ограничиваясь катафатическим осознанием-познанием, оно стремилось к вершинам апофатки, к таинственному постижению непостижимого, невыразимого света духовности, и достигло поразительно тонких наблюдений. XX век напряженно вглядывается во тьму самих механизмов неосознанного мыш-

ления. Идея овладела всеми искусствами и психологией. Фрейд, Юнг, Джойс, Рене Клер, Эйзенштейн, Ролан Барт, Башляр... Множество художников и ученых теоретически и практически пытаются изведать тайны входа в бессознательное, но уже не ожидают увидеть там Бога.

Анализ приемов искусства, проведенный в этих исследованиях, показывает: нет ничего, что бы уже давно так или иначе не использовала музыка.

Рассмотрим некоторые из них.

С.Эйзенштейн, восхищенный мастерством Джойса в передаче внутренней речи засыпающего человека (118, т.3, с. 287), пытался найти эквиваленты в своем киноязыке в виде приемов затемнения, наплыва, двойной экспозиции, монтажа.

Приему затемнения в музыке соответствует постепенное уменьшение числа звуковых раздражителей в условиях неполной завершенности музыкальной мысли: мысль как бы уплывает из сознания с тем, чтобы после краткого "затемнения" уступить место новому образу. Нечто подобное мы видим в ряде переходов в Largo Четвертой симфонии Шостаковича.

Пределом уменьшения числа звуковых раздражителей, аналогичного уменьшению числа световых сигналов в кино, оказывается пауза. Паузы часто полны сомнения, колебания, поиска ускользающей мысли. В этой связи ссылаются, например, на финал Девятой симфонии Бетховена, где перед появлением "Оды к радости" в сознании лирического героя проносятся образы предшествующих частей, отделенных друг от друга паузами¹¹.

Приемы наплыва, двойной экспозиции, монтажа суть отражение полифоничности человеческого сознания. Но противоречивость стремлений, мыслей, чувств, множественность наполняющих его внутренних голосов, многомерность и многослойность — это сфера, где свободно чувствует себя музыка.

"Наплыв" в музыке — разрастание нового образа на фоне растворяющегося, исчезающего прежнего — обычное для нее дело. Когда говорят о кинематографической монтажности у Прокофьева, не стоит забывать о пестроте шумановских страниц, о музыке Берлиоза или Мусоргского.

Полифоничность мышления больше поражает в речи, потому что ее норма — логика линейного развертывания. К анализу речи спящего человека, с поразительной достоверностью запечатленной Л.Н.Толстым в "Войне и мире", обратился нейрофизиолог А.Р.Лурия, отметив отсутствие в дремотном сознании разделения главного и второстепенного (43, с. 89). В сне Ростова мы

видим синкретичную, многомерно-полифоническую, как бы живописную обработку словесного материала в контексте одновременно многих волнующих героя тем. В такой же технике потока сознания строятся многие фрагменты романа Дос Пассоса "1919"; да и "Кроткая" Достоевского в линейности бегущих слов прячет множественность одновременных дум героя. Современное кино нашло аналог в мышлении разорванными эпизодами, которое пришло на смену мерному и правильному чередованию законченных эпизодов-высказываний. Для музыки все это не новость. Тематические эллипсисы и усечения составляют уже норму в стиле Шумана. Глубинная многомерность выражается не только в скрытой полифонии разрывающих друг друга эпизодов, но и в самом обычном для музыки реальном контрапунктировании образов. В финале Четвертой симфонии Шостаковича так возникает скерцообразная тема. Сознание лирического героя занято скорбной мыслью, но в тайниках подсознания зарождается тревожный образ. И через несколько секунд зловещий образ, выросший до чудовищных размеров, с ревом и шумом врывается в душу, заполняя все ее уголки.

В терминах киноискусства можно было бы сказать, что прием наплыва соединяется с переходом от общего к крупному плану: образ злых сил, данный вначале как деталь общего плана, разрастается и заполняет экран нашего сознания.

Характерная для спонтанного мышления полифония настоящего, прошедшего и будущего, своевольная игра временных планов обнаруживает себя в разных искусствах — в современном кинематографе, литературе и поэзии. Музыкальное проявление этого приема мы видели в Largo Четвертой симфонии Шостаковича, хотя "драматургия воспоминаний", как упоминалось, свойственна и более ранним образцам (например "Забытым вальсам" Листа).

Свободное мотивно-тематическое развертывание в медленной музыке Шостаковича: прорастание тематизма, внезапное возникновение тем-эмбрионов (выражение В.П.Бобровского), непредсказуемые возвраты тем и попевок — словно тень драматургии "потока сознания", легшая на принципы композиции. Художественная логика медитации требует, чтобы мысль рождалась и исчезала из сознания сама собой, без давления внешних коммуникативных задач. Ничто так не чуждо медитации, как предвещения, намеки на дальнейшее, вообще любое явное руководство вниманием слушателя. Здесь отличие медитативности от повествования. Переход к новым разделам формы осознается "задним числом"; спустя время после фактического начала (классическая форма, напротив, отсылает слушателя далеко "вперед", заставляет ждать следующего

¹¹ Возможна здесь аналогия и с паузами "гезитации" в речи (haesitatio — запинка, замешательство).

раздела задолго до его наступления)¹². Так иллюстрируется спонтанность возникновения все новых фаз потока размышлений.

Киновед З.Кракауэр пишет, что элементы фильма, дабы управлять грезами зрителя, должны быть сходны со сновидениями — этой цели служат смещения во времени и пространстве, кадры, рисующие “субъективно измененную реальность” (36, с. 219 — 223). И такой прием мы наблюдаем во многих музыкальных произведениях. Например, в Третьей симфонии Тищенко (эпизод “космического” завывания всех инструментов). Вспомним также провал в забытье смертельно раненного князя Андрея из оперы Прокофьева. Момент погружения в бред выделен вторжением “ирреальных” голосов хора, скандирующих “и пити-пити-пити”. Особенно же потрясает гармония: “здоровая”, классически ясная функциональная последовательность неожиданно соскальзывает в алогизм: мутная, расплывающаяся субдоминанта засасывает в себя предшествовавшую прозрачно-светлую доминанту.

Каждый из описанных приемов — результат художественного претворения законов внутренней речи. Ее типы характеризуются наличием или отсутствием мысленного проговаривания¹³, степенью синтаксической редуцированности (поскольку предметы мысли замещаются яркими образами, внутренняя речь становится более динамичной, предикативной). Богатство способов мышления музыка осваивает в союзе с естественным языком, кинематографом, литературой и другими искусствами.

Приведенных соображений о музыкальной композиции и фабуле достаточно, чтобы перейти к выводам об их соотношении.

Музыкальная композиция, оказывающаяся проявлением аналитической организации на высшем масштабно-временном уровне формы, опирается на ограниченный набор свойств звукового материала музыки. Подобно несущим конструкциям в архитектурном сооружении, композиция держит на себе произведение, связывая в рационально организованное целое десятки и сотни тысяч звуков.

Композиция содержательна. Но смысловые ее значения абстрактны. (Знаки, рождаемые композицией, являются по семиотической терминологии, автономными — они выражают тот класс предметов, к которому сами принадлежат. Например, тематический контраст — средство выражения контраста вообще, контраста любых событий мира.) Интонационная фабула наполняет их конкретным содержанием.

¹² Любопытно, что по мнению некоторых нейропсихологов предвидение будущего относится к функциям левого полушария, в то время как правое больше привязано к настоящему и прошлому (13).

¹³ Подобно тому, как внутренний музыкальный слух может опираться на мысленное пропевание или обходиться без него.

Отвлеченными значениями обладают и целостные композиционные схемы и принципы. В чем, например, суть сонатного принципа? Здесь экспонируется противоречие, конкурентное соотношение тонально-тематических сфер. Сонатная форма, стало быть, есть такой тип композиции, который наиболее открыто отражает диалектику самодвижения, стимулируемого противоречием.

Стилевые модификации сонатной формы тоже обладают обобщенными значениями. Глубинная мотивация сонатной композиции классиков — стремление к единству. Равновесие, гармония противоположного — конечная стилевая установка. В романтической сонатной форме целеустремление иное. Слушатель не уверен в исходе инструментальной драмы, не ждет подтверждения веры в конечную гармоничность бытия — романтик скорее томится по новому и неожиданному. А томления чреваты как экстазом, так и трагическими срывами. Потому не только фабула, но и композиция становится свободнее и просторнее. Контраст разрывает на части экспозицию, главная партия иногда пропускается в репризе или сливается с разработкой, главенство в репризе порой переходит к побочной партии, и основные темы в репризе нередко оказываются еще дальше друг от друга, чем в экспозиции.

Роль композиционных приемов для драматургии можно показать на примере вторжения. Этот тип перехода существует в системе других типов — цезуры-завершения, цезуры-предыкта (символически упомянутые типы можно было бы обозначить так: $A < B$; $A \cdot B$; $A : B$).

Со стороны композиционной вторжение ($A < B$) есть появление новой или внезапное возвращение темы в момент композиционной незавершенности: условием является отсутствие совершенной каденции или предыкта.

Драматургические же смыслы прерывания бесконечно разнообразны: вторжение злых сил, внезапный грозный сигнал рока. В “Тюльерийском саде” из “Картинок с выставки” Мусоргского — взгляд на обиженного ребенка. Внезапно погружение в бред князя Андрея после краткого мига просветления сознания.

Но в любых решениях присутствует абстрактное значение неожиданности, создаваемое композиционными средствами. Они невозможны в случае использования иных типов композиционного перехода — цезуры-точки (этот прием больше подходит для повествовательного типа драматургии) или цезуры-двоеточия, соединяющей неустойчивый раздел формы с устойчивым (фигура $A : B$).

Еще пример — композиции с распыленным, множественным и равновесным тематизмом. Такие композиции автономно отображают одну из сторон действительности — разнообразие ее проявлений. Драматургия же дает конкретное смысловое истолкование абстрактному значению. Широко известно высказывание П.И. Чай-

ковского о том, что "всякое музыкальное кушание должно быть удобоваримо, а для этого не должно состоять из слишком большого количества ингредиентов" (109, с. 486). Однако такое жесткое требование относится к произведениям симфонического жанра, погружающим слушателя в напряженный ход музыкальной мысли. В произведениях праздничных, выражающих блестящую суету жизни, уместна и пестрая форма. Вспомним, что испанская увертюра Глинки "Ночь в Мадриде" первоначально имела форму попури. В окончательной редакции Глинка, повторив некоторые из тем, придал форме черты концентричности, но сохранил основной характер. Сам Чайковский оправдывал форму "Испанской симфонии" Лалю "преднамеренно вложенным в музыку характером несколько дикой и бессвязной раскодичности", "восточно-мавританским строем испанской мелодии". Известно также, что Шуман выражал в письме к Листу сомнение относительно возможности воспринять в условиях концерта невероятную многотемность "Карнавала". Популярность циклов Шумана доказала жизнеспособность форм, обнаруживавших дар творческой фантазии. "Исполнение в концертах коротких, раскодических пьес, — писал Шуман, — должно было бы войти в традицию... Виртуоз сможет тогда в кратчайшее время показать игру своего духа во всевозможных его преломлениях" (116, с. 967). Не случайно обилие тем, возникающих в жанре концерта из-за наличия двойной экспозиции. Представители стиля венского классицизма, чьи формы служат эталоном стройности, не стеснялись насыщать концерты ярким и многообразным тематическим материалом — что отвечало повышенно-праздничной атмосфере творческого соревнования, составляющей специфическую особенность жанра. Описываемый тип композиции часто получает и стилистические истолкования, выражая особенности мировосприятия композитора и черты его темперамента.

Темы не только своим содержанием, но и "телесно" часто вступают в конфликтные взаимоотношения, борются за место в сознании слушателя. Представленные сперва робко, в дальнейшей "борьбе" они иногда вытесняют поначалу ведущие темы и занимают господствующее положение. Такой процесс наблюдаем в Прелюдии из "Пьес для фортепиано" Дебюсси.

Интонационно-содержательные преобразования тем могут конкретизировать абстрактную картину "борьбы". Например, в Первой балладе Шопена в результате зеркального обращения репризы побочная партия занимает композиционно ведущее место, а интонация проясняет смысл перестановки.

В историческом аспекте фабула движет композицию. Монотематизм романтической формы — след перестройки художественного мира музыки. Поэдность опалила огнем исповедальности и доставшиеся от классицизма жанры и формы, изнутри преобра-

зовав их. Первая весенняя ласточка — Фортепианный концерт Шопена. Монотематизм первой части символизирует здесь, как и в листовских поэмах, единство субъекта, абсолютное тождество персонажа и героя. В образных же трансформациях основной темы развертывается внутренняя жизнь героя. Вариативность органичнее классического вариационного метода. Ею управляет не столько разум, сколько чувство. Вариационность аналитична: влияние левого полушария угадывается в четком разделении сохраняемой основы и слоя, подвергающегося заданному типу преобразований. Варианты же соотносятся друг с другом, как живые существа: их различия многомерны. Мы не найдем двух людей, которые отличались бы лишь одним признаком — цветом глаз, либо формой носа, либо овалом лица... Образно-жанровая трансформация тоже выявляет себя в смене множества параметров: изменении темпа, артикуляции, рисунка мелодии, фактуры и т.д. Требуя особой активности правого полушария, вариативное развитие согласуется с романтическим стилем интонационного мышления¹⁴. Вариантно-монотематическое развитие в условиях сонатной формы явилось, таким образом, идеальной подосновой исповедальной романтической фабулы, раскрывшей человека в диалектике его устойчивых свойств и меняющихся состояний духа.

Напротив, двутемность классицистской сонатной формы идеально соответствует классицистской фабуле. Ее нерв — общение. Лирический герой, конечно же, есть, но он находится в тени персонажей — и двутемная композиция подчеркивает эту расстановку сил. Романтическая фабула раскрыла внутреннюю полифоничность человека, героя произведения. Классицистская сонатная фабула отразила диалогичность реальной жизни; персонажи социально и физически конкретны, в каждой реплике чувствуется жест, вес тела, даже пол. Уже у Бетховена реальное подчинено мысленному. В его Шестнадцатой сонате начало побочной партии воспринимается как отчетливо женский легкомысленно-танцевальный образ, но тут же мелодия переносится в низкий регистр, и мы слышим упрямый волевой голос самого композитора — так в чисто классицистской композиции пробиваются ростки романтической монотематичности. Мысль о социальном общении как главном нерве классицистской фабулы подкрепляется и соображениями внешнего характера. Если романтики параллельно с инструментальной музыкой писали романсы и песни, то для классиков лабораторией образного мышления была опера и балет. Трудно назвать представителя классицизма, не писавшего оперы. Для многих же (Чимароза, Паизиелло, Керу-

¹⁴ О нейросемиотике классических и романтических форм см. подробнее в пятой главе.

бини) опера была основным делом, а сонаты, квартеты — сопутствующим. Стоит ли удивляться, что фабула множества сонат оказалась пронизанной стилистикой оперы-буффа? Мог ли композитор, привыкший иметь дело с оперными характерами, с быстрым поединком диалогов и с дуэтами согласия, с приемами драматизации атмосферы действий, с многочисленными повторами слов, с оживленной суетою голосов в оперных финалах, — забыть весь этот свой опыт при работе над инструментальными сочинениями? По свидетельству А.Н.Серова, Гайдн говорил, что ни одной симфонии он не писал, не имея в виду выражения определенного сюжета, который бы служил ему “пряильной нитью” для подробностей разработки симфонии.

Что же показал анализ мелодии, фактуры и композиционно-фабульной организации? Он подтвердил и детализировал общие положения о взаимодействии двух сторон формы. В конкретном произведении стороны сливаются. Аналитические средства вращаются в интонацию; обобщенные значения приемов синтаксической организации мелодии и фактуры резонируют с их интонационным смыслом. Обобщенные значения композиционных норм становятся опорой образности фабулы. Втягиваясь в орбиту интонационно-фабульной организации, подчиняясь ее законам, аналитическая форма в то же время сохраняет и относительную автономность, поскольку образует прочный звуковой остов произведения, удобный для запоминания и ориентировки. В музыкально-языковом сознании слушателей обе стороны формы на всех ее масштабных уровнях расходятся, образуя, с одной стороны, систему грамматик и грамматических единиц; а с другой — словарь интонаций и фактурно-мелодически-фабульных типов и приемов. В историческом плане все аналитические структуры кристаллизовались в русле подвижной интонационно-фабульной системы мышления. Интонационное мышление связует звук с жизнью. Поэтому внимание к интонационно-фабульной стороне способно помочь музыковедению обрести желанную гуманитарность и культурологическую широту. С небоскреба современных знаний об аналитической форме теоретик рискует ступить в пустоту — если рядом не окажется развернутых знаний об интонационной организации культуры.

Глава 4

МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И НЕЙРОСЕМИОТИКА

В предыдущих главах идея двойственности формы рассматривалась в привычном для музыковедения ракурсе — как бы сквозь призму музыкального текста. Подошло время поместить эту идею в более широкий контекст.

Предмет настоящей главы — бытие интонационной формы в человеке. Как она “работает”? Как участвует в музыкальном мышлении, пронизывающем все виды деятельности, — восприятие, исполнение, сочинение, анализ?

Два отношения художественного сознания — к бытию и к звукам, развертываясь в плоскости музыкальной психологии, рождают два уровня ее теории.

Содержанием духовно-личностного уровня оказывается жизнь человека во внутреннем мире музыки, нередко несущая с собой катарсис и возвышение души.

Второй уровень — семиотический. Ключевая проблема музыкальной семиотики — отношения между звуком и смыслом — развертывается здесь в динамике психических процессов.

Остановимся на психосемиотической стороне.

Процессуальное и одномоментное.

Звукосмысловое свертывание и развертывание как главный семиотический механизм мышления

Если содержание и форма едины и если нет готового содержания, вливающегося в форму, то как тогда мыслит человек в звуках?

В общей форме решение впервые сформулировано Дионисием Ареопагитом, писавшем о развертывании свернутого смысла. Загадку музыкального мышления также можно разгадать при допущении: подвижный звукосмысловой образ произведения способен сжиматься и разжиматься. Он сжат в исходном композиторском замысле и в воспоминании слушателя о прослушанном сочинении. Развернут же в момент непосредственного контакта композитора, исполнителя, музыковеда и слушателя со звучащим или мысленно интонируемым произведением¹.

¹ Восприятие, творчество, исполнение, анализ музыки не изолированы. Все

Свернутый “в вертикаль”, одномоментный образ произведения управляет всеми видами музыкальной деятельности.

Для композитора образ-замысел — путеводная звезда, сияющая цель, направляющая поиски и обеспечивающая преемственность этапов сочинения. Так осуществляется и контроль за смысловым соответствием деталей целому в начальных эскизах и в окончательной шлифовке.

Одномоментный образ предельно целостного вспыхивает с первых же тактов и в душе слушателя, руководит его восприятием: из несметных запасов памяти заблаговременно извлекаются музыкально-языковые и стилистические знания (готовность к действию — перцептивному в данном случае — психологи называют установкой); звучащее воссоединяется с отзвучавшим.

Действие механизма свертывания простирается и за пределы произведения: благодаря ему музыканты и слушатели хранят в себе образы целых стилей, жанров, музыкальных эпох!

Как участвуют в звуко-смысловом свертывании и разворачивании стороны музыкальной формы?

Процессуальную сторону музыковедение неожиданно связало с интонационной природой музыки, а симультанно-вневременную — с архитектурностью, конструктивностью, формой-кристаллом, схемой. Неточность этого решения обнаруживается в сопоставлении с фактами нейросемиотики. Ведь именно правое полушарие — а в нем укоренена интонационная сторона формы — обладает способностью осуществлять симультанные синтезы, левое же, аналитическое, — ответственно за осознание временных процессов.

Поэтому процессуальность скорее бы нужно сопоставить с грамматическим разворачиванием, а становление одномоментного образа с интонационно-драматургической стороной.

Именно этот тезис я и постараюсь обосновать.

В одномоментное представление могут стягиваться обе стороны формы. Но интонационная сторона отличается поистине удивительной сжимаемостью.

Мы говорим, к примеру, о пронизывающей данное сочинение “балладной” интонации. Какое же грандиозное обобщение нужно произвести сознанию, чтобы свернуть в ней множество произведений этого жанра! А такие выражения, как “бетховенская”, “брамсовская” интонация! Или: интонация романтической недостижимости, томления, недосказанности...

Результирующая интонация хранит в себе образно-звуковую

целостность произведения. “Здесь хорошо” Рахманинова, “Свадьба Фигаро” Моцарта, Скрипичный концерт Мендельсона обладают своей неповторимой генерализованной интонацией. При анализе произведения важно не уйти от интонационной целостности музыки, не потеряться в частностях.

Интонационное свертывание отличается от конструктивного и своими механизмами. Стяжение аналитической стороны опирается на пространственные ассоциации. Действительно, нельзя представить иначе трехчастную форму, как расположив ее части в мысленном пространстве. Расчлененность, группировка и иерархия музыкальной формы облегчают действие этого механизма.

Интересно, однако, что многие музыканты говорили о возможности не только представить все произведение, но и услышать его в одновременности. Эффект легко объясняется механизмом интонационно-пластической генерализации — конкретно-чувственного обобщения.

Звуковые представления не уходят в тень наглядно-зрительных или обобщенно-пространственных и не замещаются ими. Напротив, в основе своей — это именно смыслозвуковое обобщение. Поскольку интонация и музыкально-пластический знак опираются на телесно-моторные ощущения, то и интонационную генерализацию следует охарактеризовать как телесно-звуковое обобщение. Помимо телесных связей, интонационное обобщение сопровождается массой тактильных, зрительных, вкусовых, обонятельных и прочих ассоциаций. Мы говорим, например, о звучании теплых и холодных, светлых и темных, блестящих или тусклых, матовых, об интонациях колющих, жестких и мягких. Но все это — лишь аккомпанемент к звуковой основе.

Музыковедческий анализ подтверждает основополагающую роль звуковой материи в процессах интонационного обобщения. Можно достаточно четко сформулировать систему признаков любой обобщенной интонации. Возьмем, к примеру, ту же балладную интонацию. Это разновидность интонации повествовательной, характеризующейся спокойным темпом, мелодикой широкого дыхания. Подобно тому как в речи предложение повествовательного характера длиннее предложения эмоционально-действенного, волевого, в музыке повествовательные интонации (мотивы и фразы) также отличаются развернутостью. Чтобы убедиться в важности этого признака, достаточно сопоставить, например, начальное ядро мелодии третьей части “Шехеразады” Римского-Корсакова, насчитывающее девять звуков, с краткими мотивами захлебывающейся от возбуждения речи Чайковского (например, в коде первой части Четвертой симфонии). Спокойствием и широтой отличается интонационный профиль, на котором разворачи-

виды музыкальной деятельности скреплены музыкальным мышлением; восприятие входит в процесс сочинения и исполнения, а моменты композиторского и исполнительского сотворчества присутствуют в деятельности слушателя. Поэтому здесь и далее в поле зрения будет общая картина музыкальной деятельности.

вается последовательность интоном. Он либо вытянут в горизонтальную ось, либо слегка наклонен вниз (как в упомянутой мелодии Римского-Корсакова, в первой из "Мимолетностей" Прокофьева). Артикуляция повествовательной интонации обычно мягкая, громкость — средняя. Развертывается мелодия плавно, без резко членящих пауз (они более характерны для возбужденной декламации). Ритмика ровная, без резких перепадов, регистровая и тесситурная высота чаще средняя, тембр и фони́зм гармонии лишены резкости. Собственно балладная интонация отличается от других видов повествовательной интонации — эпически-сказочной, сказовой — несколько более сумрачным колоритом, создаваемым средствами регистра, ладового наклона (минор), гармоническими красками. Кроме того, большей напряженностью тона (что вариантно запечатлевается во многих сторонах интонации). Напротив, интонация сказочного повествования отличается меньшей взволнованностью и напряженностью, она просветленнее, простодушнее, что воплощается с помощью тембра, тесситуры, ладовых красок и других сторон интонации. Описанное различие становится очевидным в сравнении балладной по характеру первой темы пьесы "Это было однажды" Грига со многими сказочно-повествовательными темами Прокофьева — упомянутой "Мимолетности", главной партии Девятой сонаты.

Механизм симультанного (одномоментного) обобщения интонаций можно продемонстрировать и на материале стиля, — например Листа. Сквозь многообразный строй его произведений пробивается характерный тон уверенно-властной речи оратора, жизнь которого протекает перед сотнями восторженных взглядов. Этот тон слышится не только в горделивых возгласах, патетической приподнятости его декламаций (здесь авторская интонация, конечно, наиболее обнажена), но даже в самых нежных его сочинениях. Не запрятан ли он в лиричнейшем из его творений — в знаменитом ноктюрне "Грезы любви"? Ораторская твердость выговора выявляется в сравнении с интимностью шумановской интонации (она программно обнажена в пьесе "Поэт говорит" из "Детских сцен"). Ораторской интонации Листа отвечает ораторская форма-композиция: в ее намеренно афишируемой свободе ощущается воля исполнителя, привыкшего покорять аудиторию (шумановская свобода потаеннее, рождена спонтанностью лирического чувства).

Глубинная интонация — не только конечная, но и начальная фаза творческого процесса. Не только аромат, остающийся в душе человека даже тогда, когда забылось произведение, его темы и мотивы. Не только квинтэссенция стиля, представляющая его в тот миг, когда в сознании нет ни одного конкретного произведения. Это также зародыш и росток музыкальной мысли; луч, вне-

запно озаряющий таинственные своды будущего произведения; предчувствие складывающегося стиля.

Рассмотрим теперь второй, симметричный стягиванию процесс развертывания-конкретизации и порождающую функцию интонации.

Развертывание требует дискретности, следовательно, и аналитической формы, иначе музыка превратилась бы в сплошной вой. Векторность, интенция, сила протоинтонации, претворяясь в действие, энергично и нечленимо окутывают все дискретное. Конструктивные отношения, например тяготения доминанты к тонике, логические ожидания доминанты после кадансового квартсекстаккорда и другие, преобразуются. Теперь они уже не просто отражение вероятностных связей функций: погружаясь в протоинтонационную атмосферу, они окрашиваются в особые тона, становятся силами нарастания, эффектами освобождения от напряжения, мечтательностью или мощным и властным движением воли. А.Н.Толстой, как мы помним, говорил: "Слово есть искра, возникающая в конце жеста", "жест определяет фразу" (90, с. 18, 124). Так и из пластического представления, из протоинтонации рождается тематизм музыкального произведения.

Интонационное предощущение музыки всплывает в сознании с легкостью: близость интонационной формы внутренней форме (то есть идеальным художественным энергиям) мгновенно смыкает духовное с материально-звуковым. Как при вербальном мышлении к набору семантических признаков, к жесту подбирается нужное слово (острое, чем режут — нож), интонационное мышление погружает идеальный образ в многомерность звуковых характеристик интонации. Мысль о мире материализуется в неповторимой комбинации признаков, образующих интонационно-пластический знак.

Первая, скрытая фаза создаваемого произведения — предощущение главной интонации, смутный "ритмический гул" (Маяковский), потребность воплотить нечто "дикое" или "фантастическое" — или "нежное". Ощущается это задание не на вербальном, а на музыкальном языке. Содержательная предынтонация — это интонация с "вынутой" или, лучше сказать, не вставленной конструктивной сердцевинкой, но с предусмотренным для нее местом.

Таким образом, еще до сочинения темы — например, балладного или героического характера, — при первой же мысли о ее создании, она уже существует в сознании композитора. И она уже есть единство смысла и звука. Но она туманна. Сочинение темы — это прояснение предынтонации при вживлении в нее аналитической формы. Неосознаваемая структура предынтонации воздействует на выбор вариантов аналитической формы, более далекой от организации смысла. К примеру, звуко-смысловое

устройство героической предынтонации исключает мелкие хроматические завитки мелодии, а использование их, допустим, при изображении фальшивой вкрадчивой речи (Бомелий в "Царской невесте") весьма уместно.

Интонация, вышедшая из недр протоинтонации, напоминает живую клетку, в которой структурно выделившееся ядро вживлено в протоплазму. Сходными оказываются, кстати, и пути исторического становления современной интонации и клетки: прамузыкальная интонация и протоплазма соответственно древнее аналитической схемы и ядра (согласно одной из гипотез, ядро — своего рода бактерия, живущая паразитом внутри клетки).

Рождение интонации из протоинтонации ведет к резкому проявлению окружающих протоинтонацию драматургических и композиционных потенций. Материализовавшуюся мысль можно "редактировать"; сравнивая варианты интонаций, мы прощупываем ее логику, ищем оттенки смысла, а для них вновь находим звуковое выражение. Музыкально определившаяся мысль, обретшая структурное ядро, развивается с помощью грамматик аналитической формы, которые выбираются в соответствии с логикой музыкально-драматургического замысла. Синтаксис и композиция врастают при этом в предопределяемое звуко-смысловое устройство музыкальной драматургии. Идею о преломлении в музыке механизмов эвристического мышления, высказанную М.Г.Арановским (4), естественно соотнести с интонационной и аналитической формой. Рационально организованная дискретная аналитическая форма создает предпосылки для расчленения музыкальной деятельности на отдельные операции (что используется, в частности, в профессиональном музыкальном образовании, например в курсах гармонии или полифонии) — в то время как синкретически-целостная интонация оказывается семиотическим средством эвристического мышления.

Глубинный процесс развертывания-конкретизации музыкальной мысли протекает по-разному. В одних случаях мысль кристаллизуется первоначально в музыкальных темах. В других, наоборот, более четко предопределяется звуко-смысловое целое, а затем к нему подыскивается подходящий музыкальный материал. Иногда же концепция произведения долго и скрыто промышляется с помощью протомузыкальной интонационно-драматургической формы, а потом наступает озарение, и произведение предстает перед мысленным взором в единстве всех масштабных уровней. Но всегда эвристическая и направляющая функция глубинной интонации действует непрерывно вплоть до самых последних правок. Сравнение редакций Первого фортепианного концерта Рахманинова показывает, как под влиянием интонационного образа уточняются фактурные и мелодические детали.

Возможно, вдумчивый читатель спросит: "Воздействие глубинной интонации на все произведение легко понять, если музыка его сравнительно однородна. Но как истолковать тезис об эвристических потенциях глубинной интонации применительно к сочинению, включающему контрастные образы?"

Однако как раз в этих случаях порождающая функция глубинной интонации выступает особенно рельефно. В жизни мы узнаем (даже по телефону) голос знакомого человека, с какими бы конкретными интонациями он к нам ни обращался — с вопросом или просьбой, удивленно или в гневе. Так и в музыке. "Голос" лирического героя узнается в разных ситуациях.

В самом деле, почему медленная часть "Аппассионаты" именно такая, а не иная? Почему финал Шестой скрипичной сонаты Бетховен перенес в "Крейцерову сонату", а к Шестой присочинил новый финал? Подлинная причина единства — в характере художественного "я". В первой части "Аппассионаты" мужественный герой в водовороте жизненной борьбы. В средней части он показан в совершенно иной ситуации — в ситуации сосредоточенного раздумья, временной отрешенности от трагических коллизий. Но мы узнаем его! Это его — и только его — неповторимая интонация: собранная, полная внутренней силы и достоинства. В "Крейцеровой сонате" ее имманентный субъект — уже другой, более импульсивный, стремительный, страстный. В Шестой — уравновешенный, спокойный, склонный к мечтательной лирике. Финал "Крейцеровой сонаты" плохо гармонировал бы с первой частью Шестой сонаты.

В каждой части обновленная и по-новому конкретизированная протоинтонация духовного субъекта и вытекающая из нее "протодраматургия" определяют выбор подходящих вариантов аналитической формы, с помощью которых развертывается музыка на всех ее масштабных уровнях.

Кто явственно слышит духовно-интонационное единство в конкретном музыкальном материале произведения, тот может считать себя настоящим музыкантом (композитором, исполнителем, слушателем). Ибо он умеет интонационно мыслить, а не только механически повторять или случайно производить музыку. Интонационно мыслить — значит слышать жизнь в звуках, сквозь обобщенную интонацию лирического героя ощущать его душу, смотреть на мир его глазами. Именно так в музыке осуществляется удивительный и специфический для искусства эффект художественного восприятия, который в эстетике и искусствознании называют перенесением и который в равной мере свойствен композитору, исполнителю и слушателю.

Наконец, *summa summarum* — композиторская интонация. Композиторский стиль вырастает из интонации: здесь она раз-

вертывается с помощью аналитической формы уже не в одном сочинении, а в совокупности всех произведений.

Интересно, что глубинная интонация оказывается прообразом произведения и стиля и в других искусствах. Эту проблему стилевой интонации (не используя, правда, этого термина) выпукло обрисовывает литературовед А.В.Чичерин:

“В звуковой силе слова, в ритме речи, в музыкальном ладе синтаксического строя — исходные позиции литературного стиля, который далее распространяется на характер образной системы, на композицию поэмы или романа.

Так, у Бальзака — исходный звук грубоватого, отовсюду нахватанного, воинственно жизненного слова ведет к неуравновешенному, взъерошенному синтаксическому строю, к обильной детализации, к резко положенным краскам, к нагромождению событий внутри романа и к нагромождению романов в “Человеческой комедии”. Одно за другое и другое за третье держится весьма цепко.

И напротив, отшлифованный звук тщательно взвешенного флоберовского слова — материя, созидающая стройность фразы, их легкое динамическое сцепление, образную систему с ясно и мягко положенными красками.

То — музыка вроде Мусоргского, а это — вроде Шопена.

Одно уже то, что Лев Толстой заменяет пушкинский эпитет, этот выстрел, всегда попадающий в цель, эпитетами, более растянутыми во времени, длительно звучащими, ритмически разреженными, одно уже это тянет за собой и синтаксический строй, способный захватывать во времени, и в душевном смятении, и в идейных противоборствах небывало пространное движение жизни” (112, с. 185—186).

При слушании музыки развертывание целого из протоинтонации осуществляется так же, как и при сочинении. Содержание этой стороны музыкального мышления в главных чертах тождественно в деятельности композитора, исполнителя, аналитика, слушателя. Различны только акценты и способы осуществления смыслозвукового развертывания.

Действительно, слушатель, как и композитор, почувствовав глубинную интонацию лирического героя, предощущает драматургию, догадается об аналитико-грамматических, и в частности композиционных, решениях, следит — пусть неосознанно — за направленностью конструктивно-звукового развития (развертыванием тонального плана, тематического процесса и т.д.). Подобно композитору, слушатель ощущает духовную целостность лирического героя, которая сохраняется при меняющихся ситуациях его жизни во внутреннем мире произведения. И композитор, и слушатель открывают лирического героя (с его неповтори-

мой интонацией) в своей душе и, идентифицируя себя с ним в момент контакта с произведением, живут этой вымышленной жизнью.

Как произведение творит композитора, исполнителя, слушателя?

Эту парадоксально звучащую мысль обронил как-то Поль Вальери: не поэт создает стихотворение, а стихотворение — поэта. В этой фразе — глубокий смысл. Действительно, любая достаточно сложная социальная деятельность — художественная, научная, общественно-практическая — имеет внутреннюю логику самодвижения. И если субъект деятельности подчинит себя этой логике, если он наберется мужества и терпения до конца следовать за темой, не страшась трудностей, не обходя труднодоступных мест, — эта логика сформулирует его как художника, ученого, общественного деятеля, а в известном смысле и как человека. В конце путешествия он окажется уже другим — обновленным, более зрелым, обогащенным впечатлениями и опытом.

Художественная логика, которая ведет за собой композитора и слушателя, вырастает из характерной для искусства стратегии отражения жизни: в отличие от науки искусство видит мир изнутри человека, ощущает его трепетом тела. Потому главный механизм музыкального мышления в процессах творчества, исполнения и восприятия — погружение в интонационную субъективность произведения, позволяющее проникнуть в его внутренний фабульный мир.

Удивительный механизм действует даже внутри произведения: созерцающий субъект произведения живет внутренней жизнью персонажей, повествователь заинтересованно излагает события фабулы (например, в фортепианной Балладе Грига тон повествования уже изначально скорбный, а далее рассказчик полностью сливается с тем, о чем идет речь, и отделяется от внутреннего сюжета только в самом конце произведения). Тем более живяние определяет характер контакта произведения с композитором, исполнителем и слушателем.

Произведение творит композитора в том смысле, что погружаясь во внутренний мир вымышленного героя и персонажей, композитор расширяет и свое мироощущение, а это ведет и к углублению стиля.

В самом деле, что такое личность человека? Это его жизнь, неповторимая, уникальная жизнь, с которой срослось его исходное “я”. Жизнь, прожитая не только реально, но и духовно, промысленная в мечтаниях, промчавшаяся и сквозь художественную

культуру — сквозь биографии литературных героев и героев других искусств. Мир, как заметил в “Метеоре” Чапек, состоит из горсточки фактов и космоса возможностей. Этот реально-потенциальный мир и превращается во внутренний микрокосм личности.

А стиль? Это семиотическая грань личности, ее интонационно-пластическое выявление. Становление личности определяется тем, как человек действует в реальном мире, во что верит и что любит. Становление стиля — тем, как человек выражает себя. Но семиотическая плоскость, плоскость выражения подчинена гносеологической и практически-действенной. Отсюда и сходство динамики развития личности и стиля. Личность формируется при прохождении начального “я” через жизнь. Стиль углубляется и расширяется при прохождении исходной интонации через жизнь художественных образов.

Композитор, если творчество его органично и искренне, приносит исходную интонацию через все сочинения. Встраиваясь в интонации различных лирических героев, продвигаясь сквозь различные фабулы, она наполняется социальной содержательностью и превращается в зрелую интонацию. Уже у девятилетнего Сережи Прокофьева мы ощущаем стержень будущего стиля, интонационную доминанту — сказочно-повествовательное, гротескное, театрально-экстравертивное начало. Но эта стилевая протоинтонация бедна. Она строится на общей грамматической основе и не содержит потрясающих открытий. И путь к шедеврам, который предстоит пройти девятилетнему композитору, долг. И в Сонате f-moll одиннадцатилетнего Бетховена уже явственно слышится властная интонация будущего творца “Аппассионаты” и Девятой симфонии; ей тоже предстоит проверить и обогатить себя в облике различных героев его сочинений.

Таким образом, механизм становления стиля можно метафорически определить как нанизывание мира на протоинтонационный стержень. Личность и стиль подобны снежному кому, разрастающемуся при целеустремленном движении. Укрепившиеся личность и стиль способны не только пассивно присоединяться (“приобщаться”) к культуре, но и вступить с ней в спор, тем самым развивая ее.

Возможность сочинения, исполнения и восприятия обусловлена существованием музыкально-интонационного языка. Его интонационная сторона вбирает в себя всю культуру, она представлена во множестве типовых фабул, в словаре интонаций — эмоциональных, волевых, изобразительных, жанровых, стилевых, характерологических (запечатлевающих темперамент, возраст, пол, социально-культурные особенности лирических героев и персонажей). Но вся эта сжатая культура, сконцентрированный опыт отражения жизни — лишь предпосылка творчества компо-

зителя, исполнителя и слушателя. Суть творчества — в динамике преобразования. Вспыхивающее в душе композитора предчувствие произведения стремительно проносится сквозь интонационные пространства культуры, в мгновение ока соединяет все ее слои и стороны в новой, неповторимой комбинации. Счастливо найденная протоинтонация рождает уникальную протоинтонационную логику, которая конкретизируется и разворачивается далее с помощью механизмов аналитической формы. Эскизы композиторов отчетливо обнаруживают субъективно-интонационный механизм творчества — вживание в образ, воспроизведение правды жизни в предлагаемых обстоятельствах, несущее с собой новое осмысление действительности.

Если композитор умеет услышать логику образа и подчинить себя ей — значит, он настоящий композитор. Значит, он будет расти вместе со своими творениями, которые будут удивлять его самого (вспомним, как поражали Пушкина, Флобера, Л.Толстого выходки их персонажей).

То же нужно сказать о слушателе. Он настоящий слушатель, если умеет жить в художественном мире музыки и духовно расти вместе с пережитыми произведениями. Это требование относится, разумеется, и к исполнителю. А музыковед, анализирующий музыку? Его деятельность лишь при самом поверхностном взгляде выглядит как рационалистическая. На самом деле и анализ скрыто направляется законами интонационного мышления. В своей глубинной сущности анализ — это многовариантное, исследовательски ориентированное мысленное исполнение-интонирование, стимулируемое рационально открываемыми фактами музыкальной формы и нацеленное на раскрытие смысловых богатств произведения.

Сущностное родство всех видов музыкальной деятельности — механизмы интонационного познания — важнее внешних различий. Тренируемый искусством опыт духовного общения крайне нужен обществу: без способности глубинного взаимопонимания распалась бы жизнь, да и существование оголившихся механизмов социальной регуляции оказалось бы проблематичным.

Музыкальный слух, способности, художественный вкус

Музыкальная деятельность откладывается в навыках этой деятельности, развивая слух, способности и вкус человека.

Из положения о двойственности музыкальной формы следует, что и слух имеет две стороны. Одна из них — перцептивные

программы, ориентированные на распознавание аналитической формы и организующих ее грамматик (в первую очередь ладовой). Другая сторона — интонационно-пластическая; нацеленная на постижение интонационной формы².

Не всегда обе стороны слуха развиваются достаточно равномерно. Иногда, особенно в условиях раннего профессионального обучения, аналитическая сторона вырывается вперед: ребенок с легкостью распознает достаточно сложные гармонические и ритмические явления, а интонирует музыку вяло и формально. С другой стороны, как пластично иногда слышат и исполняют музыку актеры, не изошрявшие свой слух в распознавании сложнейших гармонических структур³. Тайна слуха гениального музыканта, однако, — не только в равномерной развитости сторон, но и в их тесном сотрудничестве. Вспомним, что в конкретном звучании музыки аналитическая организация всегда встроена в интонационную. Это значит, что и в слухе его интонационно-смысловая сторона должна быть ведущей. Как она развивается?

Суть развития интонационного слуха состоит в параллельной дифференциации смыслового и звукового плана. Какие-то веки даны изначально: от сердитых интонаций младенец заплачет, а трусливая собака подожмет хвост. При дальнейшем развитии естественного языка интонаций все более тонкие оттенки смысла черпаются из жизненного контекста, связываясь с соответствующими звуковыми характеристиками. Музыкальный слух развивается во взаимодействии с речевым слухом и пластическим — мимическим и пантомимическим — чувством, извлекая смысл из жизненного и синкретически-художественного контекста (из характера движений исполнителей, которым непроизвольно заражается ребенок при слушании музыки и при совместной игре или пении, из мимического и пластического проигрывания образа, из слов, программ, действия, танца при восприятии кино, театральных постановок, песен, балета и т.д.).

² Психолог Б.М.Теллов выделил два понимания слуха — в тесном и широком смысле слова. Это разделение, практически важное для сфер массового музыкального воспитания, продолжено в более поздних работах. Нетрудно увидеть связь тесного и широкого понимания слуха с аналитическим и интонационно-целостным механизмом музыкального мышления и соответственно с двумя сторонами самой музыкальной формы.

³ Различные соотношения интонационной и аналитической формы обнаруживает себя и в дарованиях композитора. На существование двух противоположных типов начинающих композиторов обратил внимание М.Ф.Гнесин: одни из них обладают "чувством формы", при сочинении им слышатся сразу крупные цельные построения, но с образной стороны их музыка убога. Другим, напротив, в голову приходят чрезвычайно яркие и самобытные образы, но они с трудом могут развить их (21, с. 24). Не составляет труда увидеть у первых опору на сложившиеся аналитико-грамматические нормы (ведь именно они развертывают музыку во времени), а у вторых — преобладание интонационного мышления, в которое, однако, еще не включились активно аналитические механизмы.

Естественно, в условиях целенаправленного музыкального обучения возможности воздействия на формирование слуха и способностей возрастают. Но здесь есть и опасность. Главная из них — это перенос внимания ученика на звуковую форму и отрыв ее от смысла: ребенка учат играть громче или тише, не смешивать одну фразу с другой, "красиво" замедлять темп в конце, одним словом, разыгрывая одну-единственную интерпретацию, вместо того чтобы поощрять ученика на собственный поиск интонационного воплощения образа. Такое игнорирование принципиальной ориентированности музыкальной формы от смысла к звуку противоречит устройству интонации, механизмам интонационного мышления, выработанным миллионами лет эволюции и запечатленными в физиологии мозга. Надеяться на то, что интонационный слух разовьется только от постоянных указаний сыграть громче или тише, выделить тот или иной звук — не более основательно, чем уповать на воспитание актерского дара, советуя опустить на миллиметр уголки губ или поднять левую бровь. Самый лучший метод развития интонационного слуха — тот, который соответствует его природе. Это значит, что только внимание к образу, прощупывание его разными трактовками могут привести к практическому овладению интонацией. Как этого не хватает именно на ранних этапах обучения музыке! Кстати, и репертуар ДМШ благоприятствует широте интерпретаций. Возьмем, к примеру, белорусский танец "Бульба", обработанный для двух роялей и имеющийся в хрестоматии. Сколько же здесь потенциальных способов образного прочтения! Комическая картина крестьянского праздника, когда подгулявшие мужчины пускаются в пляс, неловко и грустно переваливаясь с ноги на ногу. Игривый и кокетливый женский танец, где в каждом движении сквозит озорство... Одна эта пьеса могла бы стать настоящей школой исполнительской интерпретации и развития интонационно-пластического слуха. Насколько это увлекательное путешествие в мире образов и интонаций полезнее, чем изнурительная шлифовка академически чистого исполнения с выверенными вилочками и замедлениями, к которому невозможно придраться и оценить меньшим баллом, чем отлично! Это как раз тот случай, когда развивающая функция обучения оказывается важнее внешнего результата. Успешность интонационного развития учащегося, впрочем, поддается контролю — им могло бы служить, например, экзаменационное исполнение не одной, а двух интерпретаций.

Теоретические дисциплины тоже способствуют развитию слуха, особенно его аналитической стороны. Но и здесь есть опасность ее отрыва от интонации. Возьмем, например, решение задач в курсе гармонии. В основном они ориентированы на слыша-

ние и сочинение грамматически правильного, плавного и связного развития многоголосной ткани, то есть фактически на освоение ближайшей функции аналитической формы. Но ведь гармония кроме того встраивается в структуру интонационной формы. Каким образом воспитать навыки слышания гармонии как стороны интонации? Здесь возможен метод решения одной и той же задачи в разных вариантах, выражающих разные оттенки смысла. Удивительные образцы нам предлагает Бах в своих хорах: одна и та же мелодия в разных гармонизациях то поражает просветленной, неземной чистотой, то обволакивает душу чувством тяжелой скорби. Такие гармонизации невозможно одинаково исполнить! Они требуют совершенно разных интонационно-пластических прочтений. Подобное решение задач воспитывало бы у студентов единство двух сторон слуха, умение слышать гармонию в интонационном контексте.

Особенно предрасположен к отрыву аналитического слуха от интонационного курс сольфеджио. Слуховое усвоение интервалов, аккордов, гармонических схем, действительно, требует длительных усилий. Но многолетнее вдалбливание элементов аналитической формы, очищенных от связей с интонационно-фабульной формой, может привести к утере активности и гибкости интонационного слуха, воспитать привычку мыслить музыку только в направлении от звука к смыслу, а то и вообще одними лишь интервально-звуковыми комбинациями⁴. Видимо, имея в виду эту опасность, Римский-Корсаков мыслил сольфеджийные упражнения растворенными в художественной деятельности, в хоровом пении.

Активное овладение языком музыкального выражения в процессе музыкальной деятельности приводит к формированию высшей интегративной музыкальной способности, — способности музыкального мышления о мире и о себе. Эта комплексная способность опирается не только на освоение семиотических связей звука и смысла, но и на умение войти в художественный образ всем своим существом, пропустить его через свое тело и личность.

Но люди различны — и поэтому для них естественно тянуться к той музыке, герои которой ближе им. Так мы приходим еще к одной важнейшей категории — понятию художественного вкуса.

⁴ Не случайно многие музыканты и воспринимают музыку не так, как простые смертные: не правым, а левым, рационально-аналитическим полушарием (120, pp. 537—539; 45). Хорошо еще, если эта выработанная обучением привычка осознать музыку в терминах дискретных средств аналитической формы приведет лишь к устойчивому технологически-левополушарному стилю восприятия — хуже, если она проявит себя в исполнении и сочинении. Тогда это может привести к технологизации музыкальной культуры и к отрыву музыки “для музыкантов” от музыки “для публики”. Об этой опасности, исходящей из современной раздробленной системы музыкального образования, мне уже приходилось писать.

Вкус — порождение интонационно-интуитивных механизмов художественного мышления. Это способность быстрого интуитивного суждения о ценности сочинений — их общезначимом богатстве и их субъективной близости.

Вкус бывает развитым и неразвитым — об этом измерении вкуса можно и должно спорить. Но человек имеет право и на индивидуальность вкуса, на свои особые личностные симпатии и пристрастия. Вкусовой диктат несовместим с принципом свободного и радостного постижения мира в общении с лирическими героями музыки.

Общеизвестно, что мозг человека часто продолжает решать интеллектуальные задачи как бы втайне от его сознания. Видимо, и художественные образы, скрытые в музыке, способны вести относительно самостоятельную жизнь в подсознании. Об этом можно судить по аналогии с известным фактом из области психотерапии: после выхода из состояния гипноза человек обычно не помнит о своих перевоплощениях, но в последующих сеансах вспоминает все до мельчайших подробностей. Так действует и музыка: ее лирические герои вызывают на интимный разговор тайные голоса души человека, укрепляют их в этой беседе, обогащая опытом культуры. Эти свернутые возможности личности — корневая система музыкального вкуса.

Вернемся к музыкальному мышлению и постараемся попытаться раскрыть его своеобразие в связи с теми данными, которые предоставляет нам нейропсихология.

Нейропсихические особенности музыкального мышления

Музыкальное произведение и научное сообщение — их сближает, пожалуй, лишь общая принадлежность объектам семиотической природы. Но все в них иное — способ и цель отражения мира, способ фиксации продуктов мышления, сами механизмы мышления. Радикальным своеобразием отличается восприятие музыки. Прожив некоторое время во внутреннем мире великой музыки, слушатель нередко выходит во внешний мир духовно преображенным: мелочи жизни отодвигаются на дальний план, меркнут в сиянии открывшегося смысла жизни, который, впрочем, трудно сформулировать в словах.

Нейропсихологические данные значительно могут прояснить природу музыки, в частности и этот удивительный эффект музыкального катарсиса.

Напомним факты, свидетельствующие о доминировании пра-

вого полушария при музыкальной деятельности. С конца прошлого века известно, что поражения полушария, доминантного по речи (левого у праворуких), ведут к грубым нарушениям речевых функций, но не затрагивают музыкальных способностей (122). Об этом же говорят и более поздние наблюдения — например, история болезни М.Равеля, а также Шебалина, продолжавшего писать музыку после двух перенесенных левосторонних инсультов, приведших к потере речи (42; 126, р. 290). Музыкант с поражениями левого полушария мог руководить оркестром, петь, запоминать музыку, замечать неправильности в исполнении (23, с. 47). Современные сложные методы лечения и исследования мозга подтверждают эти наблюдения. Так, даже после полного удаления левого полушария у пациентов сохранялась способность к пению (131; 121; 125). Сходные результаты получены при введении веществ, угнетающих мозг, в левую мозговую артерию⁵. При электрошоковом “отключении” левого полушария, находящегося в отношениях взаимного притормаживания, музыкальные способности даже улучшались (7; 93).

Совсем иная картина — при болезненных поражениях и экспериментальном угнетении правого полушария. Речь существенно не затронута, а музыкальные способности полностью разрушены (27; 7; 61; 93). “Поражения височных отделов левого полушария приводят к нарушениям восприятия речевых звуков, а правого — к нарушениям восприятия мелодий” (81, с. 102).

Интересны нейрофизиологические исследования. Как уже говорилось, в переданных мне результатах исследования Т.А.Доброхотовой обнаружилось, что независимо от степени поражения любого полушария мозга при музыкальной деятельности увеличивается кровенаполнение и изменяется ряд других показателей правого полушария. Мозг новорожденного, как выяснилось, реагирует на музыку преимущественно правым полушарием, в то время как на речевые стимулы — левым (27). На этом основании можно говорить о врожденных музыкальных способностях правого полушария и о речевых — левого (27). К выводу об укорененности музыки в правом, а речи в левом полушарии пришел и Сперри Роджер, получивший в 1981 году Нобелевскую премию. Согласно исследованиям В.П.Морозова, активность левого уха (следовательно, правого полушария) связана с восприятием эмоциональной информации в речи и пении (19, с. 71).

Доминантность правого полушария в музыкальной деятельности вовсе не исключает участия левого. Существуют данные об участии левого полушария в распознавании ритмических и вы-

⁵ Ряд приведенных выше сведений почерпнут из неопубликованной статьи Вяч.Вс.Иванова (27).

сотных структур. Интересно также соображение о соотносительности мелодического контура с левым полушарием в тоновых языках, где он входит в звуковую оболочку слова (17). Целесообразно, видимо, обратить внимание и на такой факт: для интеллектуальных речевых интоном, различающих, например, вопрос и утверждение, передающих информацию о степени смысловой связи, тонкие нюансы громкости, тембра, различия диапозонной (регистровой) высоты, темпа, эмфатической долготы (растягивания гласных от шестнадцатых до четвертей и более) не имеют столь же существенного значения, как мелодический контур и паузы. Напротив, для волевых и эмоциональных и изобразительных интоном все перечисленные тонкости чрезвычайно существенны⁶. Восприятие смысла именно этих речевых интоном наиболее страдало при поражениях правого полушария (7).

На двойственную природу музыкальной формы намекает установившееся в нейропсихологии классическое разделение амузии (патологического нарушения элементарных музыкальных способностей) на два типа — сенсорную и моторную. При сенсорной амузии человек не узнает мелодий, до того ему хорошо знакомых, не замечает звуковысотных искажений мелодии, не распознает короткие мотивы (не может сказать, тождественны они или различны), не распознает двух тонов по высоте; лица с музыкальным образованием перестают узнавать интервалы, теряют абсолютный слух (если он у них был). При моторной амузии нарушается пение, игра, запоминание, повторение голосом заданного тона, путается последовательность нот (91, с. 125—130). В этих полярных симптомах амузии угадываются два подхода — слухоаналитический и моторно-интонационный, основанный на прочтении музыки движением тела.

Вопрос о мозговой локализации амузий до конца не выяснен, но интересны данные о связях сенсорной амузии с поражениями левого полушария, а моторной — правого (см. 126, р. 145)⁷.

В целом, приведенные данные с несомненностью подтверждают интонационную природу музыки и подкрепляют развиваемую мысль о двойственности музыкальной формы. Посмотрим теперь,

⁶ См., например, лингвистические анализы речевых интоном в 107.

⁷ Разноречивость в определении тончайших функций мозговых структур в осуществлении музыкальной деятельности, особенно частая в старых работах, вызывается рядом причин. Это, прежде всего индивидуальные вариации мозга у людей. Наряду с типичной речевой доминантностью левого полушария у правой (примерно 90% людей), а кроме того более сложные взаимоотношения полушарий у амбидекстеров — людей с неярко выраженной праворукостью или леворукостью. В последнее время методы диагностирования функций мозговых структур стали дифференцированнее и тоньше. Вяч.Вс.Иванов указывает также на необходимость дифференцированного изучения музыкантов и немужыкантов, поскольку их стратегии восприятия музыки различны (27).

чем могут помочь представления о функциях правого полушария, накопленные нейропсихологией, в понимании специфики музыкального мышления.

Почему восприятие музыки менее всего напоминает принятие некоторого сообщения, а переживается скорее как прозрение, духовное видение невидимого?

Скрытость художественного содержания музыки связана с ее обращенностью к недоминантному полушарию мозга — а в его функции не входит словесно-понятийный анализ, рациональное осознание. Внутренний мир музыки распредмечивается втайне от вербального, “левополушарного” мышления. Правый мозг — база конкретно-чувственного мышления, он охватывает мир в целостных образах и фиксирует его с помощью интонационно-пластических языков культуры. Признаки и свойства не умеет отвлекать от вещи — стало быть, не владеет приемом изолирующей абстракции. Это не значит, что правый мозг не может обобщать и потому должен ощущать ущербность в сравнении со своим соседом. Напротив, приведенные выше примеры свидетельствуют о его даре к чудовищным смысловым сжатиям мира и культуры. Просто в основе чувственного обобщения лежит другой вид абстракции — абстракции отождествления: предметы, родственные в каком-то отношении, чувственно приравняются друг к другу и рассматриваются как один предмет. Так формируется некоторый эталон, образец, инвариант, окруженный роem вариантов. Сотни русских лиц варьируют обобщенный образ русского лица. Так же устроены языки правого полушария: тысячи ораторски приподнятых музыкальных интонаций в музыке Генделя, Бетховена, Листа обобщаются в одном интонационном инварианте — его при желании любой слушатель может достаточно подробно описать со стороны звуковой формы (артикуляции, громкости, мелодического рисунка и т.п.). Это напоминает удивительное свойство голограммы: если ее разорвать, то каждая из частей сохранит целостный образ. Обобщенная интонация как бы окутана туманом, а при восприятии реально звучащей интонации туман рассеивается. Непрерывающиеся смены сфокусированного и расфокусированного видения — этим способом музыкальное мышление решает извечное противоречие между конкретностью бытия и необходимостью познать его глубинный смысл. Оно отталкивается от свойственной еще животным способности генерализации (так в зоопсихологии именуют чувственное обобщение) и осваивает художественный метод типизации, индивидуализирующего обобщения, свертывая в интонациях многовековой опыт культуры⁸.

Просматривая интонацию одновременно с разных фокусных расстояний — вблизи и издали, мы извлекаем огромное множество информации, а вне ситуации восприятия, в представлении можем вызвать интонационные образы разных степеней абстрактности: интонацию повествования (в отличие, например, от интонации приказа), интонацию сказочного повествования (в отличие от балладного повествования или эпического сказа), интонацию прокофьевской сказочности (в отличие от метнеровской). Реальные процессы творческого мышления композитора, исполнителя и слушателя невозможно представить без этой динамики осматривания в интонацию — приближения к ней и отдаления от нее.

Бесконечное пространство интонационного универсума музыки членится на уровни и слои абстрактности одновременно и параллельно со стороны смысловой и звуковой, причем звуковые образования маркируются смыслом. В этом отношении смысл интонации первичен, а ее звуковое тело вторично. Да и как иначе можно было бы упорядочить многомерный звуковой континуум интонации? Только смысл способен удержать от разбегания разные стороны интонации — тембр, высоту, артикуляцию, громкость, изменяемые в определенном ритме и темпе. Таким образом, интонационная природа музыки заставляет отвергнуть иногда высказываемую идею о первичности звуковых отношений и вторичности смысла в музыке. Подобные факты можно обнаружить лишь в сфере аналитической формы. Многие ее грамматики подчиняются требованиям ограниченной оперативной дискретной памяти (ее объем в среднем равен семи несвязанным элементам). Естественно поэтому, что такие средства музыки, как трезвучия, септаккорды, нонаккорды, как гармонические функции, метрические размеры, масштабнo-тематические структуры и др. могут выделяться в сознании и храниться в памяти независимо от их смыслов. Но этот вывод не относится к музыке в целом, к ее интонационной основе и праоснове. Уже само использование грамматик в реальной музыке — то есть включение в интонационный контекст — мотивируется со стороны смысла. Например, мечтательно-хрупкая двойная доминанта в главной теме Вальса-фантазии Глинки — необходимый элемент этой удивительной и неповторимой интонации. Она — как таинственный свет робкой надежды. Последующая дезальтерация не дает выхода этой мечтательной устремленности к счастью, вызывая романтическое ощущение смутной неудовлетворенности. Взгляд героини, едва прояснившись, тут же меркнет, заволакивается легкой грустью — но тоже на мгновение: светлая приподнятость двойной доми-

как таковом, а в аналитическом расчленении мира. Отъединение сторон, отношений, связей вещей от самих вещей потребовало фиксации этих новых предметов и предметиков мысли с помощью условных знаков словесного языка.

⁸ Из сказанного очевидно, что специфическая сила слова — не в обобщении

нанты находит в конце концов свое психологическое разрешение в заключительном трепетном порыве мелодии.

Смысл, обеспечивающий жизнь звукового организма интонации, разумеется, не тот, что в сфере словесного, словесно-понятийного мышления.

Его характеризует особенная, удивительная конкретность. Как показали клинические наблюдения, при поражениях и временном "отключении" правого полушария человек начинает ощущать себя в каком-то отвлеченно-понятийном пространстве и времени. Знает, что сейчас зима, что находится в больнице, помнит свою биографию, но все эти знания не наполнены вибрацией жизни. Напротив, правый мозг ощущает бесконечно конкретное "я" в столь же конкретном "теперь" и "здесь". Такой же трепетной оказывается и музыкальная интонация.

Откуда берется эта конкретность? Музыкальная интонация воспринимается как живая потому, что в ней отражен живой человек. Музыкальная интонация телесна уже по своей форме: она промышляется дыханием, связками, мимикой, жестами — целостным движением тела⁹. Звук и смысл замыкаются отнюдь не в *ratio* — эти две стороны интонации соединяются еще в теле. Любой музыкально-пластический знак или интонация — это одновременно и дыхание, и напряжение мышц, и биение сердца. Целостная интонация музыки осмысливается правым мозгом уже как телесная интонация.

Вокально-телесные движения — самый низший уровень музыкального смысла (если за означающее, за материальную основу знака принять звук) и одновременно материальная база (означающее) по отношению к собственно духовной информации. Из движений — воздушных или грузных, изломанных или эластичных, по кошачьи вкрадчивых или решительных, отточенных или небрежных — лепится образ, вырастают все последующие уровни смысла. Выходит, что самые высокие духовные абстракции музыки не теряют связи с телесностью: муки мысли оборачиваются муками тела. Это вполне соответствует жизни: жизнь ведь и разворачивается как практическое взаимодействие с природой и с другими людьми, и мышление при этом не совершается где-то над движением или сборку от него — оно выявляется в поступках и стимулируется ими. Но и неподвижность в моменты отдыха — тоже телесна и знакова, наполнена многообразными ощущениями покоящегося тела.

О существенности двигательных образов говорит их проникновение даже в сферу словесного мышления. На них зиждется семантика конкретных слов — ведь первой материальной фор-

мой, фиксирующей в сознании образы предметов, были движения с ними (копье — бросают в противника, ножом — режут). Слово возникает поверх жеста. Показательно, что обезьянка Уошо, обученная жестовому языку глухонемых, предложенное экспериментатором обозначение холодильника — "холодный ящик" — заменила своим, более действенным выражением: "открой-еда-питье!" (28, с. 80). В остроумнейшем названии оказались свернутыми реальные действия. Сходный механизм знакообразования у человека. Значения слов с конкретной семантикой хранятся в правом полушарии, отдельно от звуковых оболочек (они записаны в лобной доли левого полушария). Эту гипотезу видный советский лингвист Вяч.Иванов подкрепляет тем, что при поражении левого полушария у японцев страдает слоговое письмо, но отнюдь не иероглифическое. При тех же поражениях у глухонемых теряется способность пользоваться пальцевой азбукой и устным языком, но сохраняется образный язык жестов (28, с. 24). Точнее, видимо, было бы сказать, что значения конкретных слов хранятся не как бесплотные идеи, а в составе телесно-пластических знаков, в качестве их означаемых: слово же извлекает из них значение.

Поразительно, что даже и самые отвлеченные слова в живых контекстах ведут себя так, как если бы они обозначали реальные предметы. Например, слово "авторитет" мыслится как некий полезный тяжелый предмет из твердого материала (авторитет можно ронять, поддерживать, укреплять, ниспровергать, расшатывать, терять; чтобы обладать этим большим предметом, его нужно завоевать, заслужить; впрочем, иногда этот предмет бывает маленьким и хрупким). Напротив, "радость" ощущается скорее как легкая светлая жидкость, которая то тихо разливается в человеке, то бурлит, играет, искрится, переполняет человека и переплескивается через край (94, с. 142—148). Эти наблюдения, видимо, свидетельствуют о том, что даже в словесно-понятийной сфере результаты аналитической работы левополушарного мышления встраиваются в целостное конкретно-чувственное видение мира, осуществляемое правым полушарием. В музыке эти вещные ассоциации тем более очевидны. Радость не случайно часто ассоциирует себя с водной стихией ("Весенние воды" Рахманинова), а величие мыслится наподобие высокого гулко-го собора, выражаясь в массивных, плотных и мощных звучаниях, в неторопливом, лишенном суеты движении.

Интимная связь слова с конкретно-чувственными комплексами особенно ярка в художественной литературе. Ею объяснял конкретность, живость и осязательность художественного слова И.Франко: "Поэт нередко какое-нибудь зрительное или слуховое впечатление дробит на мелкие осязательные впечатления и с их

⁹ Вокально-телесные движения могут быть свернуты, но не исчезают полностью, что фиксируется приборами.

помощью старается вызвать в нашей душе образ, совершенно отличный от этих слагаемых" (102, с. 118).

Музыке же не нужен перевод на язык интонаций и жестов, потому что она сама есть целостная интонация тела. Звуки музыки прорастают в ее мировоззренческий смысл через тело, как бы минуя разум. Так обеспечивается главный принцип искусства: видеть мир своими глазами, ощущать его биением своего сердца. Телесность лирического героя и воспринимается адекватно — телом слушателя. Любая интонация может быть промыслена и в реальных жестах, пантомиме, мимике. Доверчиво-чистые глаза героини Вальса-фантазии Глинки, вспыхивающие надеждой и гаснущие, — это, конечно, метафора. Но в ней есть и частичка прямого смысла. Если мы хотим проникнуть в художественный мир произведения, мы должны принять в себя интонации лирического героя — пережить их как свои собственные. И самый лучший способ — развернуть скрытую интонацию в полную жесто-мимически-звуковую интонацию, как это невольно делают исполнители. Тогда он яснее откроется и левополушарному сознанию, его легче будет описать словами. Как показали психологи, внутренняя речь, мысленно проговариваемая или вовсе беззвучная, — это интериоризированная (свернутая) внешняя речь. Мысленные движения — свернутые реальные движения. Так и музыкальная интонация — свернутое высказывание всего тела. Поэтому реально-пластическое прочтение музыки не искажает ее природу, а, наоборот, выявляет ее скрытый смысл.

Субъективно-человеческий способ постижения мира связывается еще с одной особенностью синкретического "правополушарного" мышления: ему не свойствен анализ объективно-субъективных отношений. По этой причине правый мозг, становящийся доминантным при музыкальной деятельности, не воспринимает музыку как высказывание, отделенное от субъекта. Напротив, правильно воспринять музыку — значит пожить ее волнующей и сложной жизнью, а не просто принять к сведению. И сам внутренний мир произведения сохраняет в себе эту неотделенность субъекта и объекта, лирического героя и фабулы: персонаж погружен в фабулу как в свою жизнь, и лирический герой заинтересован развертывающимися событиями.

Как ясно из сказанного, мыслить музыкально — значит вживаться в интонацию персонажа и лирического героя, постигать его посредством телесно-духовного отождествления. Вживаться не только в эмоциональное состояние, в коммуникативное намерение персонажа (умолить, осудить, приказывать, выразить гнев), но — главное! — в его личность. Эмерсон как-то сказал: "Красноречия нет там, где за словами не стоит человек" (39, с. 80). Эти слова по справедливости нужно отнести

и к музыке. Понимать сердцем музыкального героя — и значит быть музыкантом в душе, а не просто композитором, исполнителем, слушателем.

Обратимся еще раз к побочной партии Сонаты Моцарта D-dur (см. пример 11). Как может осуществляться духовно-личностный контакт человека с этой музыкой?

Слушая ее, я на какое-то время скидываю с себя тяжкие доспехи занятости современного человека и обретаю удивительную легкость, чистоту и раскованность, смотрю на жизнь наивным и светлым взглядом героини. Это меня бесконечно радует, потому что на самом деле я обретаю вовсе не легкость или наивность, а себя: музыка высветляет мою подлинность, — и я ощущаю прилив сил от воссоединения с собой. Таким образом, бросающееся в глаза "заражение эмоциями" музыки — лишь поверхность музыкального восприятия. Его глубина — в поисках себя, своего призвания. Нет, я не становлюсь подростком или юношей, или иным человеком — это невозможно и не нужно. Я привязан к настоящему, к моим теперешним обстоятельствам и к моему реальному будущему. С окончанием музыки кончается и полное чудес доминирование правого полушария, власть вновь забирает рациональное левое полушарие. И все же я — уже другой. Кора ожесточения сброшена, сердце вновь свободно и доверчиво открыто существу — это и есть катарсис. Мое лишенное слов, молчаливое правополушарное "я" осветилось улыбкой. Изменилось и мое сознательное "я", потому что личность неделима и изменение безмолвного "я" воздействует на сознательное "я". С обновленной душой я готов следовать по траектории своей жизни.

Таковы специфические механизмы музыкального мышления: дыша дыханием лирического героя, замирая с ним вместе в ожидании счастья или напрягаясь в титанической борьбе, иронично или сочувственно относясь к персонажам и событиям фабулы, люди — композиторы, исполнители, слушатели — приходят к согласованному пониманию смысла жизни. Не к пониманию как рационально-отстраненному осознанию, а к пониманию-прозрению, схватыванию мира всей целостностью своего существа.

Но это специфическое ядро — еще не все музыкальное мышление. Вокруг него — специфизированная периферия понятийной мысли. Духовное общение, как известно, есть единство понимания и непонимания. Лирический герой — полезная абстракция, которая обозначает точку субъективного схождения-слияния композитора, исполнителя и слушателя. Но человек не может всецело и навечно отождествлять себя с героем — человек не остается даже самим собой, потому что его сущность — в движении;

его "я" одновременно и сохраняется, и расширяется. Поэтому проникновение во внутренний мир лирического героя — лишь первая фаза постижений действительности через произведение. За ней неминуемо следует вторая, посткоммуникативная фаза: погружение художественного мира в реальную жизнь. Доминантные позиции вновь захватывают левое полушарие, суггестия встречается с контрсуггестией, интонационное мышление — с вербальным. В интересующем нас масштабе культуры эта ответственная встреча двух мышлений осуществляется в рамках художественной критики.

Теория интонационной формы позволяет детально проследить, как семиотически обеспечивается состыковка двух мышлений в ситуациях сочинения, слушания, словесно-художественной интерпретации, анализа, критической и публицистической деятельности, выдвижения музыковедческих и музыкально-философских концепций культуры. Но это уже особая тема, которой будет посвящена последняя, седьмая глава.

Глава 5

ИНТОНАЦИЯ И ИСТОРИЯ

Если интонация — ключ к человеку в художественном мире музыки, то история интонационной формы открывает вход в прекрасные залы музыкальной культуры. Бродя по ним, мы переносимся из эпохи в эпоху, из страны в страну. Человек (персонаж, лирический герой, художественное "я" произведения и стиля), его жизненные обстоятельства, проблемы, сфера добра и зла, победы и поражения, его стремления, характер, свойства личности, чувства, речь и движения — все это содержание интонационной формы разворачивается вдоль исторического процесса. Мы видим, как вглядывался человек в себя и в мир. Наблюдаем, как эпоха Ватто и Куперена открыла характерность внешнего облика человека, как в пору классицизма портреты оживают и начинают общаться, выказывать свою волю, встречая согласие или отпор — так рождается сонатно-симфоническая фабула. Замечаем, как у романтиков внешняя портретность уступает место миру душевных движений, как в последней трети XX века возникает интерес к внутреннему монологу, медитативности... Просматриваются и тенденции умаления человека — в конструктивистских течениях, в черной "сатанинской" массовой музыке. Объединение кадров в киноленте интонационной истории обнаруживает ее скрытый смысл.

Но тема этой главы — не столько историческое содержание интонации, сколько изменение в ней соотношения аналитического и протоинтонационного начал (об истории миропонимания в зеркале интонации — см. 51).

Истоки музыки

В музыке последних тысячелетий оба начала столь глубоко проросли друг в друга, что вычленив их из объединяющей целостной интонационной формы можно лишь теоретически. Тесное переплетение сторон отражает особенности современной нейрокультурной организации мозга. В музыке же народов, находящихся на первобытной стадии, стороны относительно автономны. Древнейшая экмелика — чистый образец протоинтонации, выраженных глассандирующих движений голоса, не схематизированных ни системой дискретно-высотных отношений, ни дискретно-левополушарным ритмом. А непрерывное ритмизированное повторение формульного мотива из одного-двух звуков демонстрирует преобладание левополушарной организации. Курт Закс дал первому типу имя патогенных мелодий, второму — логогенных (128, р. 68—70).

Правомерно ли на основании современных данных судить о музыке прошлого? Для большей уверенности суждения эти факты следует соотносить с другими знаниями.

Дифференциация в человеческой деятельности моментов стихийно-интуитивных и планомерно-рациональных, а соответственно право- и левополушарных полюсов в культуре начиналась в глубочайшей древности. Изучение верхнепалеолитических черепов обнаруживает функциональную поляризацию полушарий. К исходу эпохи мезолита она получает отражение в языке. Исследования афро-азиатских языков того времени показывают, что здесь складываются два понимания творчества. Первое из них — осознание акта творения как выпуска, прорыва, выхода наружу, как раскалывания, открывания. Второй смысловой ряд связан с тем, что открытым гончарным ремеслом, лепкой. Он включает такие значения, как "лепить", "устанавливать", "воздвигать", "формировать" (60, с. 23—25); подобно тому и русское "созидать", "создавать" — от зыдь — "глина".

В этой двойственности чувствуется нечто спонтанно-дионисийское, импровизационное, сиюминутное и — обдуманное, созидательное, планомерно-аполлоновское. Гончарное ремесло VII тысячелетия до н.э. потребовало особенно чуткого планирования операций и использования предварительных навыков (хотя и из-

готовление каменных орудий было связано с сосредоточенностью мысли). В древней и древнейшей планомерности лежат истоки рациональности культуры, породивший, в частности, и в музыке структурно-аналитическую организацию. Столь же или еще более древни корни импровизационности. В ней слышится еще инстинкт собирательства или охоты — деятельности, требовавшей величайшей мобильности, быстрого оперативного мышления в момент исполнения замысла.

Показательна эволюция наскальных рисунков: реалистические изображения неожиданно уступали место упрощенным и геометризированным формам — в эти моменты ясно ощущаются сдвиги культуры в сторону левополушарных устремлений, что естественно связать с переходом к планирующим способам производящего хозяйствования.

Мысль обращается и к гипотезе Б.Ф.Поршнева: жизнь людей на ранней стадии социальной организации регулировалась суггестией — внушением, направленным против биологических потребностей в защиту социальных (73). Но где были внушаемые, заметим, должны были быть и внушающие. Организация подобной социальной жизни с нейропсихической стороны выглядит как разделение психических функций между членами коллектива, при этом волевые планирующие и контролирующие (левополушарные) функции оказываются на полюсе власти, а исполнительные — у остальных членов коллектива, у внушаемых. (В состоянии гипноза правое полушарие загипнотизированного оказывается в подчинении не собственного левого полушария, а у гипнотизера — не рудимент ли это древнейшей психосоциальной организации?)

Этнографические наблюдения на всех континентах мира говорят о наличии в древности ритуальных лейтмотивов, называвших музыкальное имя божеств, шаманов и т.д. Не эта ли номинативная функция (номинативная свойственна левому полушарию) властно закрепляла в памяти бесконечно повторяемые аналитические схемы (также связанные с левым полушарием)? Сюда же можно присовокупить и такой древнейший тип синтаксической организации, когда сольная реплика тут же повторяется хором. Хор же, согласно мысли Б.Ф.Поршнева, это коллективная одновременная эхоталия, буквальное повторение — самый древний тип речи.

Дальнейшее развитие мышления по представлению историка определялось уже механизмами контрсуггестии. В этом случае речевой приказ не повторяется автоматически в голове внушаемого, побуждая к действию, — он проговаривается в своих собственных словах, со своей интонацией, подвергается сомнению, осмысливается с разных сторон — и так формируется полноцен-

ный ответ. Этот ответ уже на рациональной основе может быть оспорен — так возникает явление контрконтрсуггестии (убеждения). Сходным образом мыслит эволюцию мышления американский психолог Дж. Джейнз в книге “Происхождение сознания благодаря ломке двухпалатного ума” (123).

Современное подсознание, если верить данным психоанализа, полно муты. В свете гипотезы Джейнза, поддержанной Вяч.Вс.Ивановым, правое полушарие служило иным, более высоким целям: в нем слышалась речь богов (30).

Важно заметить, что не мозг определяет духовную культуру, а она — мозг. Его устройство при врожденной склонности к специализации полушарий формируется все же прижизненно. Как показали работы Т.Цуноды, особое распределение функций мозга японцев и некоторых полинезийцев (гласные звуки языка, музыка, звуки природы подвластны не правому, как у европейцев, а левому полушарию) определяется не врожденными расовыми особенностями, а своеобразием языка (12).

А что скажет об истоках музыки этимология? Как мыслилось в древности понятие мелодии? Если ода — песнь, то мелос — песнь, исполняемая определенным способом. Продуктивная в греческом языке основа “mel” во всех производных словах сохраняет двойственность значений: член (составная часть) и напев. Melos — член и расчлененный напев. Melismos — расчленение и пение и т.д. Понятия расчлененности и музыки сближает и латинский язык. Так, *pneuma* — составная часть, член, но также музыка, ритм, мелодия, гармония. Показательно, что и обобщающее слово *ars* (искусство) этимологически родственно слову *artus* в значении сочленение, сустав — отсюда, кстати — *articulus* — уменьшительное к *artus*. Индоевропейский корень *R* или *ar* означал “порядок”; аристократия — власть лучших; этот корень присутствует в самоназвании народа — ариев, иранцев; и богиню Истины как олицетворение сущностной силы верховного владыки Ахуры Мазды — “Господина мудрости” — древние персы звали Артой. Сходный параллелизм значений “музыка (музыкальный инструмент) — порядок” в корне “сaz” пронизывает множество слов персидского языка.

Сейчас трудно решить, какого рода расчлененность мелодии имели в виду древние языки — артикуляционную, метроритмическую, синтаксическую или, быть может, еще и ступеневую-высотную, в противовес первобытной завывающей экмелике. Но, скорее всего, здесь неправомерна постановка вопроса “или — или”, поскольку виды расчлененности закономерно связаны.

Параллелизм в языках свидетельствует о существенности перестройки культуры. Взаимопроникновение протоинтонационности и аналитичности мыслилось как открытие, как ошеломляю-

щее осознание мудрости союза сил души, способной принимать откровения. Недаром и Платон, рассуждая о беспредельности, определяемой пределом, приводит примеры и из музыки, из ее высотной организации.

Протоинтонационная и аналитическая стороны вступили в прочный синтез. Но не было ли и в позднейшей истории хотя бы легких колебаний в соотношении их весомости?

Стилевые колебания

Как сменяют друг друга эпохальные стили культуры?

На этот вопрос отвечают так: художественная форма преобразуется под воздействием содержания, а оно — под давлением социальных потребностей. Социальная обстановка вызывает изменения в общественном мировоззрении, которое затем прорастает во все сферы художественной культуры. Такую цепочку демонстрирует классицизм: регламентация всех сфер жизнедеятельности, осуществлявшаяся абсолютистским государством, отозвалась в рационалистической эстетике, а затем сказалась и в художественной практике (9). Если иерархию жанров или централизацию ладовой системы еще как-то можно объяснить моделью абсолютистского государства, доминирующей в сознании общества, то необъясненным остается множество тонкостей в использовании регистра, фактуры, формы, в восприятии пространства и времени и т.п., которые отличают искусство классическое от аклассического. Нельзя ли тогда предположить, что пусковым сигналом культурной перестройки служит не только мировоззрение, но и мироощущение, новая духовная энергия?

И нет ли у безотчетного и неосознанного мироощущения какого-то объединяющего и централизующего механизма?

Картина динамики культуры станет полнее, втянет в себя большое число фактов, если в механизм ее системной перестройки включим еще одно звено, обычно опускаемое, — общественную нейропсихологию.

Не странно ли такое словосочетание? Устройство мозга — разве это не биология?

Факты все же говорят о том, что нейропсихология — семиотически опредмечивается в теле культуры и вторично проникает в каждого человека. Социальная обстановка в единстве с мироощущением раскрепощают соответствующие нейропсихологические механизмы, резонансно возбуждают их. В эпохи социокультурных стрессов, когда ощущение тревожной неустойчивости бытия, обостряющиеся отношения между социальными идеалами и

действительностью вызывают потребность в продуцировании множества "сумасшедших" идей, повышается относительная весомость беспокойного "дионисийского" правого полушария в общей интегративной работе целостного мозга, что приводит к развитию "аклассических" тенденций в искусстве и культуре. В периоды же относительной стабилизации роль правополушарных принципов мышления несколько снижается, на первый план выступает упорядочивающая деятельность левого полушария; соответственно нарастают классические — аполлонические — черты в культуре. Полярность стилей жизни проявляется и в больших, и в мелких циклах, а также в межкультурных взаимодействиях. Вариативность мышления обнаруживается и в жизни отдельных социальных групп. Сколь несхожи, например, тревожно-разорванное сознание "новых левых" и рационалистическое мироощущение представителей научно-технической элиты в зарубежном обществе 60-х годов! Полифоничной была и культура прошедших веков.

Возможны ли взаимопереходы социального и биологического? Что нам известно о динамике функциональной дифференциации полушарий в онтогенезе — в развитии каждого человека?

Каждое из полушарий познает мир по-своему. Но психика едина. Это только при хирургическом разъединении полушарий больной, страдавший до операции тяжелой формой эпилепсии, стал ощущать себя двумя совершенно разными, независимыми друг от друга личностями: разъяренный правый мозг подчиненной ему левой рукой бешено тряс жену, а левый мозг с помощью правой руки помогал жене усмирить не в меру разошедшуюся левую руку. У здорового человека — единый, интегрированный мозг. И его единство есть сотрудничество двух полушарий. И чем они специализированнее, чем меньше они дублируют друг друга, тем эффективнее деятельность мозга. Хотя предрасположенность к овладению функциями, свойственными в норме каждому "взрослому" полушарию, наблюдается уже у новорожденного, многое определяется условиями жизни. У мальчика, которого родители оставляли перед включенным телевизором, оба полушария развились по типу правого (именно в его функцию входит обеспечение зрительно-пространственного мышления). Единство мозга не исключает относительного преобладания черт левого и правополушарного мышления. Тонкий баланс в соотношении аналитических и интуитивно-синкретических компонентов мышления, дедукции и живой индукции — умения поставить факт во множество контекстов, взаимодействие абстрактно-понятийного огрубления, схематизации действительности и стихийно-образного восприятия ее как пестрой, карнавально-многокрасочной рапсодии — все это в значительной мере определяется жизнен-

ной обстановкой. Каждый человек замечал достаточно резкие сдвиги в стиле психической деятельности, связанные с условиями и ситуациями жизни, с кругом интересов. Управлять полушариями легко, нужно только знать секрет, а секрет — целостность жизнеощущения. Когда поэт приводит себя в состояние, о котором сказано: "над вымыслом слезами обольюсь", он с трудом сдерживает поток правополушарных образов и метафор. Устремляясь к холодной ясности, он подчиняет себя левополушарной установке мышления. Генетически заданная человеку норма нейropsychических реакций невообразимо широка и допускает внутри себя неисчислимое множество вариантов. Сказанное относится не только к индивидууму, но и к коллективному субъекту: профессиональному сообществу, классу, исторически и этнически определенному социуму, к человечеству в целом. Нейropsychическая настройка такого коллективного субъекта тоже определяется проблемными ситуациями жизни.

В литературе уже есть исследования по динамике культуры в связи с идеей межполушарной асимметрии (46). Мы же обратимся к сравнению классицизма и романтизма, чтобы показать, как различия их нейropsychических механизмов отражаются в строении интонационной формы.

Два названных стиля — конкретно-историческое выражение широкой типологической оппозиции классического и аклассического искусства¹. Их смены рожают множество вопросов: что связывает сотни разнородных признаков в устойчивые комплексы классического и аклассического искусства? Как обеспечивается согласованная смена одного комплекса на другой? С помощью каких механизмов синхронизируются параллельные изменения во всех сферах общественной деятельности? Как создается всепроникающее единство стиля культуры? Откуда эти качания маятника, накладывающиеся на направленное движение культуры?

Гипотеза о переменном доминировании в культуре механизмов право- и левополушарного мышления отвечает на эти вопросы. Стиль нейropsychической деятельности материализуется в музыкальной форме. С ее помощью люди обмениваются не только чувствами, настроениями и мире, но и самими способами мышления и стоящими за ними нейрофизиологическими механизмами. Относительная гомогенность культуры достигается как бы сама собой. Нейросемиотический стиль мышления изнутри пронизывает любую деятельность, обнаруживает себя и в обыденной жизни, и в науке, и в других сферах культуры, проявляется и в художественных произведениях почти независимо от тем или

сюжетов. Самые патетические места вольтеровского "Кандида", этого классического "эталона ясности, грации и остроумия" (по словам С.Мозга), не теряют легкости, изящества и точности выражения. Необходим ряд оговорок.

Прежде всего, недопустимо думать, что классицистская музыка производится и воспринимается левым, аклассическая же — правым полушарием. Никогда музыка не превратится в сухую лекцию или кроссворд. Если она — живое искусство, то неизбежно связана с художественным стилем мышления и соответствующей работой мозга. Нейросемиотический анализ призван обнаружить тончайшие сдвиги в балансе активности двух полушарий мозга. Далее, нужно делать различие между творчеством гения и эпохальным стилем. Гений выше, шире и глубже стиля, теснее связан с неколебимыми основами искусства. Текучая форма Баха с несомненностью свидетельствует о его генетической связи с культурой барокко. Но его дух вознесся над культурной парадигмой времени. Бах, как и Моцарт, и Шекспир, Гете — соединил в себе свою эпоху с вечностью, потому стал и нашим современником. Наконец, погружаясь в динамику связей между мозгом и музыкой, нужно помнить, что они — не причина, а подчиненное звено в механизме исторического развития культуры.

Посмотрим теперь, как и нейropsychологический стиль мышления опредмечивается в форме.

Классицизм и левый мозг. Оба тяготеют к ясности, легко схватываемому порядку. Тайные приверженцы системного подхода, они и мир, и музыкальную форму стремятся воспринять как гармоничное, иерархически организованное и уравновешенное целое, где элементы выделены, отделены друг от друга, исключая возможность смешения. Дискретность — во всем. Отчетливые границы пролегали между искусствами, стилями, жанрами, формами. Произведения членятся на функционально дифференцированные разделы. В каждый момент времени слушатель знает, в какой точке композиции он находится. Функциональная определенность характеризует и прочие стороны музыкальной организации — гармонию, метр, тематизм, фактуру. Всюду главное и второплановое, фигура и фон внятно разведены.

Желание схематизировать мир ведет к нормативности. Классицизм — золотой век композиционных норм.

Как воспринимают время левый мозг и искусство классицизма? Оценкой деятельности событий и интервалов между ними ведает левое полушарие. Не потому ли так стройна и пропорциональна классическая форма, что пользуется этими точными часами, органом восприятия архитектурных отношений формы? Парадоксально, однако, что левое полушарие оказывается также и вневременным, поскольку измеряемые временные отношения

¹ В сфере музыковедения эту типологию рассматривает И.А.Барсова (8, с. 4 и далее).

не соотносены с чувственным переживанием настоящего, не полнены бесконечностью конкретности (это функция правого полушария): человек как бы живет в логическом времени-пространстве (при временных отклонениях и при болезнях правого полушария, ответственного за чувственное восприятие времени-пространства, человек хорошо помнит число, день, время года, осознает, что находится в больнице, но это знание как бы отчуждается от него, не переживается “здесь и сейчас”). В исследовании большой группы ленинградских ученых подтвердилась гипотеза Т.А.Доброхотовой и Н.Н.Брагиной (23) о том, что правое полушарие наносит временные метки на переживаемые события. При поражении правого полушария время кажется пустым, остановившимся (93, с. 81).

Классическая композиция — сверкание кристалла. Она резко противопоставила себя барочной форме. Если воспользоваться языком древней философии, то классическую форму следовало бы отнести к стихии земли, а барочную — к водной стихии. Классическая форма тверда и предметна. Барочная форма — поток. Здесь все течет и непрерывно меняется. Особенно показательна староконцертная форма. Тематические процессы независимы от тональных. Темы лишены постоянных границ: при повторениях они могут начаться не с первого такта, прерваться и перейти в свободное развертывание в любом месте. Разумная воля классиков собрала форму, синхронизировала тематические и тональные процессы. Стихийные фазы движения сгустились и отвердели в функционально определенных, отграниченных друг от друга разделах композиции; функциональная размытость уступила место полярности функций, образующей сложную гармонию формы. Множество специальных коммуникативных приемов (дискретность, иерархия, разделение фигуры и фона; группировка элементов во всех сторонах формы, в соответствии с левополушарным объемом оперативной памяти, равного семи единицам и пр.) облегчило переход от процессуальности музыки к ее восприятию как ставшего целого. Отсюда — ощущение завершенности. И темы, и вся композиция укладываются в памяти с первого раза. Да и в момент слушания перспектива формы обнажена: развитие катится по рельсам четко расписанных тональных и тематических событий.

Нарастание рационалистичности в культуре XVII—XVIII веков отражалось и в мысли о музыке: в ее риторической теории акцент постепенно смещался с украшений и фигур выражения на диспозицию, на расположение материала — отсюда выросли первые собственно музыкальные концепции формы, ориентированные уже на классицистский стиль.

Тяготение к общему, типичному, нормативному сказалось и в

опрошении фактуры, в которой ведущий голос противопоставил себя фону. В фортепианной фактуре фон создается нормативными альбертиевыми фигурами.

Для понимания нейропсихологических механизмов мышления интересный материал представляют традиции балетного, оперного и — шире — театрального исполнения (как известно, классицистское искусство было ориентировано на театр).

Театральная эстетика напрочь выключила неговорящего или непоющего актера из поля восприятия. Как пишет известный историк театра С.Мокульский, “замолкая, актер застыл в неподвижной картинной позе и стоял на сцене, безучастный ко всему происходящему” (62, с. 52). Это почерк аналитического полушария, стремящегося не просто вычлнить фигуру из фона, но полностью изолировать главное от второстепенного. Безучастно стоящий на сцене актер вполне подобен нейтральным альбертиевым фигурам сопровождения. Но и активный в данный момент актер пел или говорил, не обращая внимания на молчащего партнера, — примерно так же, как мелодия в правой руке развевалась независимо от того, что делалось в левой руке.

Требование разделения фигуры и фона запечатлелось в оперной эстетике XVIII века — в категории “кьяроскуро” (свет-ть). В соответствии с ней характеры разделились на протагонистов и второстепенных персонажей. Контраст главного и второстепенного обнаружил себя также в распределении номеров оперы, в музыкальной фактуре, в сценической форме, в сценическом пространстве. В первом ряду сцены стояли наиболее знатные персонажи, а наименее знатные — в последнем. Почетной считалась также правая сторона сцены: здесь находились персонажи высшего ранга, на это место претендовали лучшие исполнители, часто противоречие между требованиями роли и амбициями реальных певцов приводило к скандалам. В правой стороне сцены господствовал дух невозмутимой неподвижности. В левой половине, отданной персонажам низшего ранга, напротив, царил страсть, динамика, беспокойство. Справа располагались скрипки, слева — духовые и ударные инструменты (62, с. 133 — 134, 144)².

Нельзя ли, кстати, в подчеркнутой престижности правой стороны усмотреть косвенное свидетельство престижности левополушарного мышления? Ведь известно: все, что приходит к человеку справа (из правого зрительного поля, правого уха), находится под контролем левого полушария — и наоборот. При этом речевые сигналы лучше распознаются правым ухом, а невербальные

² Символика левой стороны как угрожающей или опасной, а правой — как благой, свойственна уже архаическому предтексту. Эта ценностная связь порой подвергалась инверсии, как, например, в демократических Афинах V века до нашей эры или в древнем Китае (29).

и музыкальные — левым. Величественные образы правой части сцены как бы льстили рассудочному левому полушарию. Кроме того, положение поющего актера справа тонко сдвигало соотношение музыки и слова в сторону слова (поскольку оно лучше распознается правым ухом). Приоритет слова (с ним и левого полушария) подтверждается и тем фактом, что автором оперы считался не композитор, а либреттист.

Индикатором преобладания черт лево- или правополушарного мышления может служить баланс активности между звуком и смыслом. Изолированному левому полушарию смысл человеческих жестов, речевых и музыкальных интонаций практически недоступен. Естественно предположить, что социокультурное усиление доминантности левого полушария должно приводить к некоторому смещению акцента на форму и с интонационной формы — на аналитическую. Рожденные сциентизмом XX века формально-структурные методы художественного творчества довели эту тенденцию до крайности. Но некоторое повышение интереса к материальной стороне интонационно-пластической формы искусства можно видеть и в культуре классицизма. Перевес внешнего мастерства над внутренним С.Мокульский отмечает в актерском искусстве Германии XVIII века, в итальянской опере, во французском балете: “Как итальянские оперные артисты стремились только петь, так французские балетные артисты только танцевать” (62; с. 301). Каноничность и условность царили не только во внешнем оформлении спектакля, в костюмах — они проникли в сами жесты, движения, интонации. Свойственный левому полушарию условный тип связи знака и значения и господство синтаксиса обнаружили себя даже в этом правополушарном материале. Утверждение пяти балетных позиций (певец пел, стоя обычно в четвертой позиции), канонизация балетных фигур и па, разделение актеров и танцоров на амплуа, распространение поясняющих, указующих жестов и стереотипизация выразительных приемов, условная ритмизованная интонация в театре, резко акцентированная четка стихов, выявляющая не столько смысл, сколько метрическую организацию, подчеркивание рифмы, обязательная пауза в конце строки, жест, подчиненный движению тона декламации, — примеры рационалистического упора на форму. В самой инструментальной музыке развертывание композиции в большей мере управляет вниманием слушателя, чем развертывание музыкальной фабулы. Законы композиции незыблемы; сотни сонат и симфоний развертываются по единому плану (романтическая музыкальная фабула уже перестает быть служанкой композиции — наоборот, смысл окажется важнее звука, красота выражения подчинит себе красоту внешней формы).

Нейрофизиологические исследования выявили различие в

эмоциональном тоне полушарий. Человек с отключенным или пораженным правым полушарием беспечен, благодушен, безмятежен. Преобладающий тонус левого полушария — легкая и приятная эйфория. Правое беспокойно и напряжено, тяготеет к сильным и отрицательным эмоциям. Как видно, и по этому показателю аполлоническое, разумно-спокойное, сдержанное в проявлении чувств, улыбающееся искусство классицизма ближе психологии левого мозга. Доминирование разумной воли над страстью, как известно, отразилось и в эстетике классицизма.

Перенесемся мыслью в культуру романтизма. Словно по мановению сказочной феи все чудесно преобразилось.

Упрощенно-структурное видение мира кажется теперь бесконечно чуждым. Шумановский Флорестан восклицает: “...разве жизнь — система? И разве она не состоит из отдельных полуразорванных листков, покрытых детскими каракулями, юношескими профилями, рухнувшими надгробиями, цензурными пробелами судьбы?” (116, с. 102).

Показательно, что в центре культурных интересов оказывается уже не театр, а музыка. Усилившаяся правополушарность культуры высвобождает в ней небывалые потенции конкретно-чувственного мышления. Акцент со структуры переносится на деталь. Музыкальное мгновение обнаружило бесконечность. Цветение оркестровых тембров, тончайшая партитура динамических градаций, обилие штрихов, неуловимая агогическая нюансировка — проявление особо сильного растормаживания правого полушария, приведшего к революции в восприятии звука.

В фактуре вместо былой графичности — роскошная ткань мерцающих красок. Шуман, оценивая пианистическое искусство Бельвиля, отмечает, что ей “не хватает волшебных полутонов в побочных голосах” (116, с. 74). (Замечание, совершенно немислимое в культуре классицизма!)

Фактура обрела необыкновенную глубину и подвижность, разрушившую строгую функциональность голосов. Фигура и развивавшийся фон непрерывно меняются местами. Мелодия то растворяется в сопровождении, то столь же незаметно рождается из него. Экспериментально выявленная “помехоустойчивость” правого полушария — его способность выловить нужный образ из множества сплетающихся элементов — обеспечивает восприятие усложнившейся музыкальной ткани.

Интересна тонкость: простые неречевые высокие звуки воспринимаются левым полушарием, в то время как низкие — правым (28, с. 25). Не связано ли с этим более высокое звучание классической музыки в сравнении с массивным барокко и тревожным романтизмом? Показательно эволюция партии левой руки (управляемой, кстати, правым полушарием) в клавирно-фор-

тепианной музыке. У классиков — прозрачно-схематичные, звучащие едва ли не в скрипичном ключе гармонические фигурации в объеме, не превышающем октаву. У романтиков партии левой руки — огромный и разнообразный мир, насыщенный выразительнейшей интонационностью и развертывающейся в огромном фактурном пространстве. Овладение мрачными красками низкого регистра было связано, конечно, и с иной образностью романтической музыки. В частности, с развертыванием сферы зла. Романтизм на новой основе развил идущую еще от риторических учений барокко связь высокого регистра с небесным, а низкого — с земным и inferнальным началом. У романтиков низкий регистр, соединившись с интонационной характерностью голосов, стусился в антропоморфизированные образы зла: мы ощущаем дьявольскую волю этих персонажей, догадываемся об их характере и темпераменте — свирепой мощи или затаенном коварстве; слышим гнусный хохот и издевательскую речь. Мрачные порождения фантазий правого мозга обрели и яркие оркестровые краски. Низкий регистр, придававший величие барочному оркестру, подчеркивающий стройность классицистского оркестрового звучания, у романтиков обрел небывалую характерность, объединившись со столь же характеристическим тембром (вспомним хотя бы “Кольцо нибелунга”). Но и в фортепианной музыке (особенно у Листа) интонационная яркость низких голосов порождает тембровые эффекты — ворчливые невнятные бормотания, пронзительно-сильный “бас-кларнетный” отрывистый хохот, гудение чудовищных вихрей.

И все же развившаяся сфера зла — лишь частность. Фактурное пространство низкого и среднего регистра фортепиано заполнено и совсем иным — теплом виолончельных линий, распевностью мелодических фигураций, мягкой обволакивающей атмосферой гармонических фигураций, многообразием зрительно-конкретных движений и жестов. Небольшое уточнение: левое полушарие может обрабатывать только простые неречевые звуки, интонация как звуко-смысловое единство находится в ведении правого мозга. И главное в революции фортепианной фактуры — как раз в том, что в соответствии с возросшей ролью правого полушария левая рука не просто обрела автономность — она вобрала и подчинила себе огромный мир интонации, мир отраженной в ней жизни, то окутанный таинственной и дурманящей атмосферой ночи, то наполненный праздничностью чувства.

В единстве звука и смысла (как в крохотной интонации, так и в масштабе произведения) баланс сместился в сторону смысла. Вот как выразил эту новую диалектику рассудительный шумановский мастер Раро: “Презрение к материальным средствам отдаляет от художественного идеала. Задача заключается в таком

одухотворении материала, которое заставляет забыть обо всем материальном” (116, с. 99). Романтическая музыка справилась с этой задачей. Интонация стала поэмой. В фактуре затрепетала сложная жизнь. Фабула вышла из-под контроля композиции и начала диктовать ей свои требования.

Программность музыки романтиков — лишь поверхностное выявление приоритета духа над звуковой материей. Важнее скрытое движение жизни, скрытая программность, как выразился Ю.Н.Тюлин применительно к произведениям Шопена.

Логика конкретно-чувственного сюжета укоренена в височной доли правого полушария (28, с. 24). Если левое полушарие склонно к классификации, определениям, перефразированиям, синонимическим преобразованиям (вспомним, кстати о роли указующих жестов в классицистском театре; они не что иное, как синонимические приравнивания), то правое стремится погрузить слово в целостную картину жизни. Так, слово “вода” в изолированном правом мозге вызывает поток слов, разнородных в логически-классификационном смысле, но объединенных логикой жизни: лето-купаться-соревнование-плавание-жарко (28, с. 45).

Музыкальная фабула тоже организована смысловыми связями. Объектами связывания выступают интонации — одухотворенные звуко-смысловые единства. Напротив, музыкальная композиция, как проявление аналитической формы на высшем масштабном уровне, в большей мере структурирована со стороны звуковой. Важнейшие ее опоры — тонально-гармонический процесс и формально-тематические преобразования (повтор, разработочное дробление и т. д.). Приоритет фабулы над композицией выразил характерное для романтизма преобладание духовных представлений над предметностью звуковых объединений.

Поэтическая идея, воплощенная в уникальной фабуле, индивидуализировала композиционные решения. Канон и нормативность сделались ненужными. Кипение жизни, трепет интонации, эмоциональные вибрации гармонии привлекали внимание к моменту. Свободно-прихотливое, импровизационно-экспрессивное движение формы стало не только допустимым, но и притягательным. Здесь безусловно сказались особенности восприятия времени, свойственные правому полушарию.

Характерный для правополушарного мышления синкретизм, тяга к целостным и нечлененым единствам, разрушили границы, казавшиеся ранее непреодолимыми — между искусствами, жанрами, формами. “Всякое искусство должно стать наукой, всякая наука — искусством; поэзия и философия должны объединиться”, — писал Фр.Шлегель (32, т.3, с. 250). Исчезла граница и между искусством и жизнью. “Если эпоха классицизма, — отмечает Ю.М.Лотман, — резко разграничивала области ритуали-

зованного и практического поведения, то романтизму было свойственно проникновение театральных норм поведения в бытовую сферу" (41, с. 248). Взаимопроникновение жанров разных искусств (например, музыкальные и поэтические баллады, поэмы), жанровые синтезы, смешанные формы — все это стало типичным явлением.

И в самой романтической композиции резко увеличена роль непрерывности. Затеяливая арабеска и пестрый карнавал, романно-балладная свобода прочерчивают новый идеал музыкальной формы. Вольные многомерно-органические преобразования тематизма, лежащие в основе романтической вариантности, вытеснили технику классицистской вариационности, аналитически-механического расщепления сохраняемого и изменяемого. Расширилась палитра контрастов. Резко изменилась функциональная организация композиции. Экспозиция уже не отделяется жирной точкой от развития (напротив, в классической композиции экспозиционная часть замыкается столь усиленным кадансированием, что оно полностью исключает возможность ее слияния с развитием). Строгая функциональная определенность каждого раздела формы уступает место полифункциональности и функциональной неопределенности. Типы изложения, изнутри характеризующие функции части, приходят в противоречие с занимаемым ею местом. В романтической форме порой как бы извращаются привычные по классической музыке соотношения. Классическая экспозиция — концентрированная демонстрация особенностей левополушарного мышления (устойчивость, иерархичность, дискретность, многоплановая иерархия, симметрия, порядок, каноничность). Все дионисийское, правополушарное, как редкий зверь, запрятано в клетку вспомогательных разделов формы — в разработку, середину, связующие фрагменты. В раннем классицизме клетки тесны и дикий зверь сумасбродной правополушарной фантазии надежно скован. Укрощенная дисгармония эффектно подчеркивает силу гармонии. У Бетховена размеры клеток расширены. А у романтиков уже наоборот, упорядоченное аполлоническое начало попадает в плен к свободной романтической фантазии³. Как говорил Шуман, у искусства два языка — язык земной и язык возвышенный. "Язык возвышенный — это лесной поток, бурно низвергающийся с облачных высот, стремясь неведомо откуда и неведомо куда... На этом языке говорили пророки, и он же — язык художников, ибо художники — пророки". Возвышенная речь "умеет ценить преимущества своей земной сестры...

но важнее для нее привлекательность, грация, доходящая до священного безумия, когда она распускает по ветру кудри, вращает глазами, впадает в божественный трепет, что-то бормочет, разрывая в клочья грамматику вульгарного хорошего тона, так что у нее, как у прорицающей Сивиллы, глава овеяна листьями, гонимыми бурей. Но на каждом оторванном листе — изречение оракула" (116, с. 191—192). Такую взъерошенную (по классическим меркам) форму мы видим в шумановском "Флорестане" из "Карнавала". В шестом номере из "Бабочек" основная флорестановская по темпераменту тема также насквозь неустойчива, а подчиненные ей эпизоды, напротив, странно упорядоченны. И в масштабе культуры относительно строгие формы и жанры (соната, симфония) попали в окружение свободных.

Интересно сопоставить звуковую и семантическую устремленность классической и романтической музыки.

Вообще говоря, по известным на сегодняшний день нейропсихологическим данным, предвидение и планирование будущего принадлежит к функциям левого полушария — правое живет в проникновенно и полно ощущаемом настоящем. Классицистская форма в этом отношении "левополушарна": все формально-композиционные события следуют друг за другом по строгому расписанию. Исследование конкретно-композиционных событий скрывает в глубине мировоззренческую подоснову. Например, глубинная мотивация сонатной формы классиков — стремление к единству. Достижение равновесия, гармонии, согласования точек зрения — конечная стилевая установка. За примирением тональных отношений и сближением тем опосредованно ощущается согласование жизненных позиций персонажей фабулы.

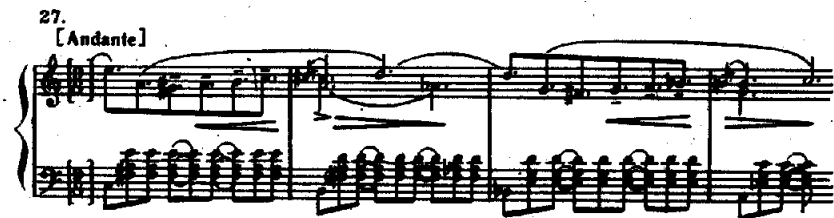
В романтической музыке тоже есть устремление — однако совершенно особое. Это не разумное и направленное движение к четкой цели, которую рассудочно предписывает достичь долг — как в классицистских трагедиях. Это не волевая устремленность бетховенского развития, не ясное предвидение предстоящих событий в близкой и отдаленной перспективе формы.

Романтическое стремление менее всего твердое и уверенное знание, — скорее, надежда, вера, смутное предчувствие, неясная томительная мечта, влекущая к бесконечным поискам. Цель туманна и далека; в структуре психологического состояния преобладает ощущение самого томления, переживаемого в настоящем. Лучшим символом романтического стремления могла бы служить мистическая любовь студента Ансельма к серебряной змейке из сказки Гофмана "Волшебный горшок": "Но вот снова зазвенели колокольчики, и Ансельм увидел, что одна змейка протянула свою головку прямо к нему. Как будто электрический ток прошел по всем его членам, он затрепетал в глубине души, непод-

³ В рамках иной — античной — культуры и иного искусства (трагедии) чередование и параллелизм двух стилей мышления блестяще раскрыты в работе О.М.Фрейденберг (103, с. 366—400).

вижно вперил взоры вверх, и два чудных темно-голубых глаза смотрели на него с невыразимым влечением, и неведомое доселе чувство высочайшего блаженства и глубочайшей скорби как бы силилось разорвать его грудь“.

И в музыке романтическое устремление существует вовсе не ради цели, оно ценно само по себе; как, например, в этом отрывке из Ноктюрна Грига:



Упоение красотой ночи, томительная жажда счастья, смутные тени разочарования, тревожно мелькающая мысль о недостижимости — вся эта богатая полифония чувств притягивает восприятие к каждому мгновению звучания. Смена гармонии в романтической музыке всегда целый поэтический сюжет (исследователь романтической гармонии должен бы стать культурологом и рассказать об этих поэмах всем музыкантам).

А вот противоположный пример — из Первой симфонии Бетховена:



Каждый из мотивов лишен самооценности, существует лишь для целого, ради создания эффекта обманчиво глубокомысленного, мнимо серьезного и напряженного ожидания, которое далее с веселым смехом отбрасывается прочь.

Романтическое стремление, переживаемое как непрерывно движущееся настоящее, естественно связать с правым полушари-

ем, поскольку именно оно ответственно за ощущение настоящего момента.

Характерна и множественность ярких образов, в которых искусно прячется романтическая устремленность. Это прежде всего образ блужданий. Наряду с углублением тонально-гармонических и структурных средств выражения духовного поиска (в частности, резкое расширение тональной периферии) романтики открыли много новых — к примеру, растянутые метрические экспозиции (термин Е.В.Назайкинского), продленные переходы от диффузности метра к нащупыванию его структурных основ; длительные парения в метрической невесомости, создаваемые полиметрией (у Брамса). Образ полета — еще один распространенный символ романтической устремленности. В балете он едва ли не основа нового стиля; он нашел выражение в полетах поддержанных партнерами балерин, в танце на пуантах, который ввела М.Тальони. Полетность подчеркнута одеждой — созданный для М.Тальони легкий, воздушный костюм способствовал реформе балетного танца⁴. Образ полета мелькает в литературе (например, образ орла в “Шильонском узнике” Байрона), в философско-эстетических текстах (у Ф.Шлегеля о романтической поэзии: “И все же она способна витать на крыльях поэтической рефлексии между изображаемым и изображающим” — 32, т. 3, с. 251). В музыке полетность ощущается в особых приемах фактурно-фигурационного изложения мелодии (например, в теме es-moll Сонаты Шумана fis-moll), в крылатости фраз (как в теме полета из “Поэмы экстаза” Скрябина или в грозно вдохновенном “Полете валькирий” Вагнера). Е.В.Назайкинский подметил, что частое использование в фактуре романтиков быстрых октавных откликов, имитирующих реверберацию, создает эффект пространственности. Они же придают и характер воздушной полетности. Устремленность часто выступает в облике порыва (шумановский “Порыв”, прелюдии Шопена C, f, fis, “Любовь поэта” Грига, очень интересна нервно избегающая в двухоктавной гамме тема b-moll Полонеза fis-moll Шопена), в образах скачки (“Лесной царь” Шуберта), разлива весенних вод (у Рахманинова) и др. Столь же многообразны образы идеального достижения мечты и трудностей на пути бесконечного стремления: вечного неудовлетворенного томления, неполного достижения и разочарования, ускользания мечты, растворяющейся, как в тумане, в мягком наплыве фона, “перегорания” мечты, когда иссякают питающие ее юношеские силы (Экспромт Листа Fis-dur)...

Обратимся, наконец, к общему эмоциональному тону культуры. Как уже говорилось, в отличие от светло-приподнятого левого

⁴ Энциклопедическая статья о Тальони: 88, с. 40.

полушария, правое — склонно к смутно-тревожным настроениям. Эти тона и разработал романтизм. Как писала Сталь, “в древности деяние означало все; в новые времена большее значение приобретает характер, и тревожное раздумье, которое часто терзает нас, подобно грифу Прометея, показалось бы безумием среди определенных и ясных отношений, существовавших в древнем обществе и государстве” (32, т. 3, с. 523). Эмоциональную накалимость мироощущения ярко выразила музыка. Такой взбудораженности чувств и такого отчаяния еще не было ранее. Даже простая статистика показывает, что в сравнении с мажорным классицизмом романтизм явно углубил сферу минорных и беомольных тональностей, убыстрил пульс. Более тонкий анализ открыл бы удивительное многообразие минорных смутно-тревожных красок в гармонии, тембре, интонации. Чувство (наряду с воображением) стало ключевым понятием романтизма.

Не явилось ли изменение эмоциональной тональности мироощущения, спровоцированное искушениями социальной жизни, главным импульсом, включившим в культуру весь “правополушарный комплекс” мышления — склонность к фантазии, к сопоставлению несопоставимого, тягу к необычному, к синкретической целостности и синтезам, асимметрии, к преодолению логически выверенной расчлененности и иерархически-функциональной организации музыкального времени и пространства?

Очевидно: параллели между особенностями лево- и правополушарного мышления, с одной стороны, и между классицизмом — с другой — заходят слишком далеко, чтобы их считать только случайным совпадением. А ведь углубляться в нейропсихологию музыкальной формы можно и дальше! Множественные соответствия обнаруживают скрытую системность глобальной перестройки общественной психики.

Чередования стилей мышления проявляются и в более коротких циклических колебаниях культуры, связанных со сменой поколений. Курт Закс, изучив изменения в одежде и в искусстве барокко, обнаружил колебания между полюсами вычурности и простоты с периодом приблизительно 30 лет (127). Советские исследователи проанализировали несколько тысяч картин японских художников с точки зрения преобладания в них симметрии или асимметричности; полученная статистическая кривая подверглась гармоническому (математическому) анализу, который в спектре исторических колебаний выявил, в частности, и период в 20—30 лет (70). Изменения простоты и симметричности можно трактовать в качестве показателей сдвига общественного сознания в сторону лево- и правополушарного мышления. Прозрачна связь нейросемiotических стилей и с понятиями этоса и патоса, с помощью которых Курт Закс диагностирует стилевые колебания культуры.

Этос у него — это ясность, безличное совершенство, холодная красота, линейность, самоограничение, закрытость структур. Патос — проявление страстности, движения, индивидуализма, живописности, господство безграничности и открытых структур.

Роль колебаний культуры состоит в динамизации духовного видения жизни. Аналогией могла бы служить роль быстрых дрожательных движений глаза, увеличивающих остроту зрения: если остановить предъявляемое глазу изображение (например, прилепив его с помощью присоски к движущемуся глазу), глаз тут же слепнет. Так и в культуре: сравнение изображений увеличивает остроту духовного видения жизни, придает ему стереоскопичность и глубину. Культурно-историческая цикличность право- и левополушарного видения жизни — одно из проявлений внутренней диалогичности культуры.

Между исследованной М.Бахтиным диалогичностью культуры, “диалогикой” индивидуального мышления (В.Библер), полифонией кодов и движением глаза есть кибернетическое соответствие: сравнение образов мира служит активности познания, позволяет прояснить в каждом из отпечатков замутненные или пустые места, добиться отчетливой контрастности, внести коррекции, достигая адекватности знания.

Духовная культура антропоморфна и рассчитана на человеческий мозг. Не случайно М.Бахтин говорил о “памяти” жанра. Исследователи тартуской школы пишут о памяти культуры. А память основана на забывании. Мозг хранит информацию о каждой секунде прожитой жизни (при раздражении током височных долей могут вспомниться живые впечатления двадцатилетней давности). Но если бы полмиллиарда секунд разом восстали из забвения, мысль затерялась бы в чудовищной толкотне. Мозг устроен мудрее: в каждый миг из бездонных его тайников извлекаются те представления, идеи, запахи, эмоциональные вибрации, которые откликаются на зов смысла. И в культуре: эпохи заново ворошат духовные накопления человечества, подобно магниту притягивая к себе все, отвечающее данному моменту жизни общества. Классицисты отвергли вычурное барокко, обратившись за идеалом красоты к искусству античного Рима. Романтики открыли его заново. В поисках стилевого ориентира они устремились и вглубь истории⁵, к народным сказаниям и мифам.

Здесь обнаруживается механизм, который физиологи называют реципрокным (взаимным) торможением. Каждое из полушарий притормаживает другое. Верх берет то, которое адекватнее

⁵ “Слово “романтический”, — писала Сталь, — было недавно введено в Германии для обозначения поэзии, ведущей свое начало от песен трубадуров, поэзия, которая обязана своим происхождением рыцарству и христианству” (32, т. 3, с. 522).

требованиям ситуации. Но торможение не абсолютно: временно забытое готово воскреснуть для новых целей, задач.

В одной из статей Ю.М.Лотмана сформулирована задача: "...исследование кибернетических механизмов, которые использует культура как целое для повышения внутренней неопределенности систем и внесения в некоторые свои узлы вероятностных связей" (40, с. 142). Способ расшатать жесткость норм автор усматривает в обращении к темам, где царит случай и человек играет с судьбой, с неизвестными и иррациональными факторами, где счастье — нежданный дар и где от надежды до гибели — один шаг. Такой темой в культуре романтизма стала по мысли Лотмана тема карточной игры.

Признание важности тем в динамике культуры не противоречит нейростилевой гипотезе. Они дополняют друг друга; между ними — органическая связь: ощущение хаоса жизни и тревожной неустроенности бытия включает правополушарные механизмы мышления — а они толкают мысль художника на поиски сюжетов, соответствующих новому стилю мировосприятия. Их разработка настраивает мозг на соответствующий способ работы. О Малере музыковед напишет по-другому, нежели о Гайдне.

Социальная действительность в ее отношении к человеку, содержание искусства, художественная форма, способ художественного мышления — звенья единой системы. Культура системно перестраивается вместе с перестройкой стиля мышления⁶. В силу сказанного нейросемиотический аспект целесообразно включить в ткань историко-культурного исследования.

Множество признаков, до того разрозненных, объединяются им в упорядоченные комплексы. Знание же общего проясняет и своеобразное.

Сравним, например, романтизм с барокко. В последнем тоже много проявлений правополушарного мышления: скрытая тревожность, трагический пафос, напряженность эмоционального

⁶ Не встраивается ли и Солнце в ход духовной истории человечества, в единое мировое время, соизмеряющее времена? Вековые колебания его активности воздействуют на человека через меняющийся частотный спектр дрожаний магнитного поля Земли, совпадающих с ритмами головного мозга и иными путями. Похоже, что снижения солнечной активности в XVII — начале XVIII века (длительный "маундеровский" минимум), в конце XVIII — первой трети XIX века, в последней четверти XIX века — начале XX века — сопровождалось нарастанием "правополушарных" тенденций (барокко, романтизм, импрессионизм-экспрессионизм). Постепенное возбуждение Солнца к концу 80-х годов XVIII века совпало с расцветом классицизма, а небывало мощный подъем солнечной активности к концу 50-х годов нашего века — с рационалистическими и структуралистическими увлечениями. Если корреляция верна, то последующее некоторое успокоение Солнца знаменует переход от эпохи звукового аналитизма к эре интонационно-культурных синтезов.

тонуса⁷, экзальтированность; произвольность, стихийность, отвлечение от канона, нормативности, порядка, стремление к открытости формы, к благородной небрежности исполнения, тяготение к пестроте и множественности равнозначных элементов. Общие барочно-романтические черты проявляют себя и в музыке — в полнозвучии фактуры, в ее децентрализации, в тяготении к рапсодическим формам (не случайно сюита, ушедшая во времена классицизма на второй план, в эпоху романтизма вновь оказалась на авансцене). Подобно романтизму, барокко поражает воображение, тяготеет к синтезам и взаимодействию искусств, родов, жанров, к размыванию границ, к смешению форм и принципов развития, к отдаленным ассоциациям и сочетанию несочетаемого. Для обеих эпох движение привлекательнее завершенности (не случайно романтики подхватили барочный принцип бесконечной мелодии), красота выражения важнее красоты формы. В тематической области их сближает интерес к фольклору, фантастике и сновидениям, маскараду и карнавалу, гротеску, к образам путешествия.

И все же, насколько далек романтизм от барокко! Их отличия отчасти можно интерпретировать в нейросемиотическом ключе. Романтизм однороднее. Интуитивная сфера притормаживает рационалистическую. В культуре барокко механизмы раципроктного торможения ослаблены. Ориентация на правое полушарие не приводит к подавлению рационального мышления. Отсюда парадоксальная антиномичность барокко: искусство воплощает напряженные и значительные аффекты, но они типизированы, художник обязан творить хладнокровно. Чувство уживается с числом. Сознание коллективного субъекта барочной культуры как бы раздвоено: интуиция и разум функционируют поодаль. Цикл прелюдии — fuga ярко символизирует эту относительную автономность двух стилей мышления: правополушарная спонтанность, текучесть, непрерывная изменяемость соседствуют с устремленной в классицизм рациональностью. Сходную нейросемиотическую полистилистику можно наблюдать в барочной сюите, а также в токкатах, фантазиях и др.

Но многие отличия эпох выходят за рамки нейросемиотики. В самом деле, барокко — проповедь, а романтизм — исповедь (впрочем, не в грехах и без покаяния). Барокко воздействует на слушателя с помощью риторических приемов. Для романтика важнее самовыражение и экспрессия. Барокко возвышенно, онтологично. Романтизм интровертивнее, он погружает взор в сердце,

⁷ Растревоженность сознания столь же доверительно обнаруживает себя в реплике шекспировского Гамлета: "Век расшатался, — и скверней всего, что я рожден восстановить его!", сколь и в словах Гейне: "Мир раскололся, и трещина прошла через мое сердце".

прислушивается к смутным ощущениям, исследует глубины стремлений и человеческой субъективности. Трагическое переживание неустроенности бытия рождало хотя и близкие, но все же разные темы. Пленительная романтическая русалка непохожа на химер барокко. Мечта романтиков, затмевавшая действительность, — нечто иное в сравнении с потусторонностью барокко. И разочарование романтиков далеко от барочных символов брэнности — черепов, увядающих цветов, ускользающих звуков.

В заключение — несколько ноток сомнения по поводу изложенного выше. Откуда возникает представление о спиралевидном раскручивании культуры? Спираль есть результат наложения циклических колебаний на прямолинейное движение. Движение куда? К бытию или прочь от него? Разрушение цельности человека и жизни, увядание чувства великой осмысленности сущего, постепенный отход от идеала возвышенной и спасительной, зреющей в глубины миропорядка духовной красоты (в обмен на “отражение действительности”), утрата ценностных ориентиров вместе с самой способностью различать добро и зло, прекрасное и безобразное, высшее и низшее, ведущая к вседозволенности в искусстве и морали, неверие в красоту добра, даже в самый смысл жизни, угашение духа истины — признаки ли это движения в правильном направлении или в обратном? А отчего колебания? Не от неудовлетворенности ли? Почему шарахания из стороны в сторону начинаются с Нового времени, почему частота и размах колебаний маятника неуклонно увеличивались, достигнув в XX веке раздирающей душу истерической полифонии взаимоисключающих умонастроений и композиторских техник? Почему распоясались механизмы? Где их владыка? Выше говорилось, что “бинокулярность” духовного зрения помогает остроте и стереоскопичности видения. Но при условии: предметы духовного созерцания должны быть освещены умным светом истины как “сущего всеединого” (по выражению В.Соловьева). В темноте сколько ни выпучивай глаза, ничего не увидишь. Двумя или многими глазами — как и одним. Нужна любовь к истине, чтобы видеть. Даже малейшие, по нашим понятиям, отклонения от нее уменьшают поток света; упоение же алгоритмически исчисленной новизной, техниками, вообще всякое превознесение мертвой буквы над животворящим духом погружает в абсолютную тьму. В ней жить трудно, можно лишь метаться, сталкиваясь друг с другом, разбиваясь и копя злобу, — состояние, которое в патристической литературе именовалось “страстью неведения”. На новейшем языке П.А.Флоренский определил это состояние как психологический иллюзионизм (вместо былого онтологизма). Своевольное “хочу” законодательствует высшей реальности (100; см. также 56). Считалось раньше, что ум принимает в себя

свойства предмета, на который направлен; устремляясь к высшему, он возвышается, занимаясь постоянным, постояивует, обращаясь к дробному, дробится, уподобляясь падающему — падает. Не здесь ли корень различий между Августином и Фрейдом? Когда взгляд прикован к истине, сама истина сдруживает все сущностные силы, собирает и исцеляет человека, тяжело больного, “без царя в голове”. Средневековые любили определения? Да, но потому что оно ими жило, входило в них всей душой, так что определение оказывалось путем в сияющую бесконечность смысла, — этим отличаясь от современного равнодушного классификаторства и схоластики, например в нынешней омертвелой педагогике. Оно присматривалось к движениям сердца? Да, но чтобы уразуметь преображенным умом логос чистоты. Оно было центристским и каноничным? Но канон не был, как нам это сейчас представляется, рамками и ограничениями. Движение к беспредельности центра требовало, мало сказать, духовной активности личности и творчества — подвига. Напротив, центробежность, погружение во тьму разбегающихся возможностей развлекает и дробит ум и все сущностные силы. Человек и человечество превращаются в скопище разноречивых “хочу!”. Все во мне свободно, — свидетельствует о таком состоянии цивилизации П.А.Флоренский, — кроме меня самого. Оно опасно, ибо человечество в ослеплении может спутать прогресс с регрессом и не заметить движения к гибели. А если заметит, начинает сетовать на тяжкие времена, на неполноценность бытия, кивать на обстоятельства, на упадок культуры. Но и на такие жалобы был в свое время дан мужественный и ясный ответ. “Мы и есть времена: каковы мы, таковы и времена”, — писал Августин.

Глава 6

О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ

Всякое музыковедческое исследование упирается в вечные, неисчерпаемо глубокие проблемы: что такое красота в искусстве? Зачем она человеку? Куда стремится музыка в каждый исторический момент времени и верна ли она своему призванию и сути?

Встают эти вопросы и перед интонационной теорией. Что скажет она о главном?

Интонация — дыхание музыки. Интонационны и все искусства, и культура в целом. Потому теория интонации может служить основанием для сравнения всех сфер культуры, обнаруживать в них общие корни и специфические особенности взаимодействия друг с другом. Но для того сама интонация должна быть поставлена в

связь с более глубокими понятиями и рассмотрена в свете более общего подхода. Если интонация оплотняет красоту, а природа красоты безмерно глубока, то и теоретическое познание красоты должно исходить из столь же безмерно глубоких предпосылок, которые способны хотя бы коснуться искомого. Ведь увидеть красоту — значит принять ее в себя и преобразиться и засиять красотой и духовной радостью. А не всякие теоретические установки на это способны. Конструктивистские, например, не способны. Структура, сколь бы она ни была совершенна, всегда будет меньше жизни, ее духовного идеала. Поэтому теория, поклоняющаяся структуре, во всем превышающем ее увидит одни лишь структуры, и ничего кроме структур; будет восхищаться своей “правильностью” и укрепляться после каждого мнимого подтверждения своей правоты. Чтобы прозреть и увидеть собственную слепоту, ей бы нужно исступиться из себя самой, однако такому познавательному экстазу мешает идол безжизненной структуры.

Но если исходные посылы теории слишком мелки, чтобы вместить духовность жизни, то кому поверим — ей или самой любви и красоте? Неужели неосмысленной теории? И скажем, что высших реалий нет, или, хуже того, примем опошленное их понимание? Увы, гипноз науки достаточно властен, и не всегда замечается разлагающее ее действие на духовные основы жизни. Но не лучше ли все же прислушаться к ясному голосу истины в нас, поверить красоте как критерию истины — и изменить стиль науки, так, чтобы она уже в самых первоначальных предположениях была адекватна высоте и преображающей силе познаваемого?

Прежде всего гуманитарным наукам требовалось бы от многожественно-компонентных, фактически агрегативных представлений о реальности перейти к энергийно-смысловому пониманию. О нем мне уже приходилось писать в статьях “Музыковедение: проблема духовности” (52) и, более отчетливо, в статье “Может быть, вернемся к истокам?”¹. (53) (См. также — 54; 58.) Целесообразно сказать несколько слов об этом и здесь.

Об энергийно-смысловом подходе в искусствоведении

Если мы живем в океане энергий, если напряжением вакуума был рожден видимый мир, и поныне взаимодействующий с ним,

¹ Название статьи без уведомления о том автора дано редакцией. Аутентичное название: “Не сконцентрировать ли усилия на понимании оснований педагогической науки?” Стиль статьи также несет в себе следы творчества редактора.

если нет ничего в бытии внеэнергийного, то неудивительно, что и существование наше подчинено общему закону: жизнь в глубине своей струится волнами духовных энергий, которые лишь на поверхности оформляются в экономические и прочие организационные структуры, но если озлобятся и ополчатся силы народа, то развалятся или извратятся и сами структуры. И речь идет здесь вовсе не об эмоциях, а об энергиях веры, воли, ума, чувств, обретающих либо духовный, либо противодуховный характер в зависимости от принимаемых ими в себя истины или лжи.

Энергийна и культура как интонационно-смысловое оплотнение духовных и противостоящих им небытийственных сил, живущих разложением духовных устроений. И в ней тоже нет ничего внеэнергийного. Даже сухие теории и конструктивистские направления искусства — и они источают энергию. Вопрос в том — какие.

Энергии бывают подавляющие и рассвобождающие. Подавляющие внушают, что неба нет. Черные энергии и в самом деле не могут его видеть — ведь внушают они лишь то, что вобрали в себя, а тьма по определению не может вобрать в себя свет. Озлившиеся энергии воспринимают жизнь специфическим образом — как противление, напор, грязь, мерзость. И оплотняются они в широком спектре явлений — от типичной татуировки: “Любви нет” — до черной рок-музыки. Подчеркнем, что речь идет именно об энергиях, а не о людях: их возможности принять духовность непостижимо глубоки и часто не ведомы и им самим, о чем свидетельствуют случаи чудесного возрождения личности.

Рассвобождающие энергии обращаются именно к этой глубине и позволяют ей раскрыться. Так рождались великие откровения человечества. Не гении их творили, но сама истина, красота, добро, добровольно ими принятые. Желчь не способна родить цивилизацию.

Если энергийно все на свете — то и отдельные слова и интонации, изображения. Потому, в частности, нужно внимательно вслушиваться в термины теории. В упомянутых статьях я приволил примеры таких терминов (способность, готовность), направлявших силы души, следовательно, и мысль, в ложном направлении. Вот еще пример. Мы говорим о “воздействии” музыки. Правильно ли говорим? Не вполне. Высокая музыка не воздействует — она подает руку и зовет на вершины. А принять благодатную помощь или в раздражении оттолкнуть протянутую руку — зависит от сокровенного соизволения человека и человечества. В этом высший закон свободы души. Без восходящего влечения нет и просветляющего действия музыки. Высшее входит в душу по мере возрастания любви к нему. Чем острее жажда прекрасного — тем полноводнее потоки вливающих в человека светлых сил. И

чем полнее истина, добро и красота входят в него, тем свободнее и радостнее ему дышится в свободе истины. Не так действует зло. Оно не требует духовных усилий, а склоняет к лени и развлечению, подкарауливает внизу и ждет расслабления души, а когда та делается совершенно бессильной, опутывает пагубными пристрастиями. Шальная музыка становится, наконец, уже привычной, как курение или сквернословие, ее негативное действие перестает замечаться, духовное око слепнет, начинается оправдательная деятельность ума: нельзя уж и побеситься под музыку? зачем сгущать краски? С каждым ложным оправданием уменьшается в человеке свобода воли — свобода видеть истину и желать ее. Но и в пристрастии к музыкальному сквернословью нет однонаправленного “воздействия” — есть внутреннее согласие воли. Иногда при общем духовном возрождении естественно освобождается человек и от музыкально-этической нечистоты вкуса.

Научиться анализировать энергии очень важно. В наш век разбушевавшихся энергий мы странным образом разучились присматриваться к ним. А ведь когда-то слово почитали прежде всего как силу. Ныне оно приравнивается к информации. Как и все древние слова, создававшиеся всепоглощающей любовью к истине, “информация” несет в себе достаточно благородный эпитет. Но в современном употреблении мы не связываем его с воспитательной энергией. Теперь это обезличенная констатация.

Энергия и смысл — стороны единого. Нет ничего в культуре только смыслового или только энергийного. Всякий смысл (и всякая бессмыслица) чреват действием и полна энергией. Всякая энергия в скрытом виде содержит свое миропредставление — бытийственное или небытийное (например, ожесточение тьмы — вместо жизнезидательного света, умственную сухость — вместо всецелой полноты мыслительного восторга).

Их единство можно сравнить с двумя формами представления колебательного процесса в физике. Спектр говорит о составе сложного колебания, но не видно в нем результата. Форма волны характеризует результирующий эффект. Однако без спектрального анализа мы не знаем закона ее сложения. Итак, два представления, дискретное и континуальное, а явление — одно.

Смысл — оправдание всего частного во всеедином. Оно подразумевает множественность сторон, их логические связи и соответствия и требует деятельности ума. Оправданность жизни, поступка, слова подобна красивой, правильной огибающей интегрального спектра скрипки. Фальшивые действия напоминают незаконные области усиления — в высоких частотах придающие звучанию визгливость, гнусавость, в более низких — глупую бочковатость — своего рода самоволие и эгоизм частей по отно-

шению к целому. Впрочем, красота, визгливость, гнусавость, глупость — уже качественно-энергийные характеристики.

Энергия есть отношение взаимодействия. Если оно существует в плане возможности — тогда мы говорим о силе. Греческое (сила) соответствует латинскому *potentia*. В физике их сращение дало понятие потенциальной энергии. В психологии аристотелевское *dynamis* имело два перевода: “сила” и “способность”. Первое из них лучше (см. 52). Когда силы проливаются в определенном пространстве и во времени, можно говорить об энергии (греч. *energeia* от *ergon* — “работа”). Наконец, если иметь в виду конечное преобразование, плод усилий — то о действиях, эффектах. Это типичный для средневековой традиции термин использовал в XV веке Тинкторис в заглавии трактата о музыке (*Complexus effectuum musicus*).

Различию смысла и энергий отвечает особая акцентуация духовных органов. Смысл, как уже сказано, требует деятельности ума, рассуждающей способности, нахождения подобий, различий, противоположностей, логических связей и соответствий. Сила, напротив, познается причащением силы, приятием ее в себе, живым контактом с ней — через континуально-энергийное подстраивание, вхождение в резонанс или путем противления силе. Если мы исчислим спектр набегавшей океанской волны, то познаем ее лишь теоретически, а если подставим ей свое тело — то синэнергийно, синкинетически. Так воспринимаются физические, душевные и духовные энергии.

Единству же энергий и смыслов равным образом отвечают единство способов познания и высший его орган — совесть. Но фактически и каждая живая сила души, чтобы не умереть и не засохнуть, должна сохранять в себе эту двойственность: ум — чтобы жить восторгом истинного познания, не впадая в псевдобытие классификаторской схоластики или ожесточенной деловитости, чувство — чтобы быть умным, воля — чтобы совместно с умом и высокими чувствами возвышать человека, вера — чтобы быть источником движущей силы. Притом каждая из них выполняет в целом свое особое назначение: вера, как принятые в душу высшие ценности бытия, направляет жизнь, ум исследует истину, проясняет смысл, разрабатывает и уточняет смысловые представления, воля конечной целью имеет путь, деяние, жизненный подвиг (как мудро кто-то заметил, законы истины запрещают сказать, к примеру: я проявил волю и стал пьяницей, вором, лжецом...ибо воля есть усилие подъема, а не скатывание вниз по ступеням убывающего бытия). Чувство же — совершенная любовь — есть сама жизнь, сердцевина духовной жизни и сияние красоты. Смысл, будучи единым, по-разному выявляет себя в каждой из способностей души: мысль ума отлична от ведения ве-

ры и от познания любви. Отличаются и энергичные характеристики — пробужденность ума от восторга и ободрения веры, от решимости воли и бытийственного аромата любви.

Так удивительная, рожденная из единства гармония смысла и энергии проявляет себя на всех уровнях и планах бытия. Теперь мы подошли к вопросу о том, каким образом открывается бытие в интонации.

Интонация — слово — изображение

Различие трех типов семиотических средств в первом приближении можно выразить так: слово создано для фиксации результатов понимающей деятельности ума — конкретных и общих понятий и мысленных представлений, изображение — для схватывания образов чувственной природы. Оба, следовательно, имеют отношение к сфере энергичного смысла. Интонация же есть прямое воплощение смысловой энергии.

Вопрос в том, как именно осуществляется сцепление духовного содержания с материей этих трех семиотических средств, как в каждом из них воплощаются смысловая и энергичная стороны духовности?

Если отвлечься от явной интонации произносимого слова или от подразумеваемой интонации слова написанного, то само оно дает в первую очередь умозерцательный образ познаваемого — даже в случае, когда им оказываются процессы, действия и энергии. Но есть в слове и энергичная сторона. Современная лингвистика схватывает ее в ряде терминов. Вялый термин коннотация (со-значение) характеризует эмоциональные обертоны, окружающие понятийное значение. Их легко уловить, произнося подряд слова: “помойка”, “революция”, “подделка”, “негодяй”, “сирень”, “благоухание”, “нега”, “террор”... В каждом из них — неповторимый эмоциональный ореол, хотя, конечно, есть лексика и эмоционально более нейтральная (“стул”, “вилка”). Другой термин — интенция — означает направленность ума к предмету размышления, как бы движение мысли навстречу познаваемому. Здесь обнаруживается энергичная природа ума. Но настоящее, духовное слово, наполненное живым бытием, есть бросок не только истощенной мысли, но всего существа, всей любви, всех сил. И если мы вспомним закон духовного бытия: чем больше даешь, тем больше дается тебе — то легко представить, сколь величественным был поток смысла, вливавшийся в людей, способных к беззаветному преданию себя истине — а это почиталось нормой для человека. “Человеку свойственно стремиться к истине и де-

лать все ради нее”, — утверждал Платон. Когда мы читаем древнейшие тексты человечества, то живо ощущаем удивительную смысловую весомость каждого слова как сгустка бытия. И углубление в этимологию каждого слова открывает в нем безмерную силу мудрости, превосходящую самые новейшие научные теории о смысловом предмете, им обозначаемую. О великой любви, которой, как ключом, открывалась истина вещей в имени, повествуют гимны Ригведы. Древние греки называли этимологией (учением об истине, этимоне) науку о смысловых истоках слова. (Сколь неряшливым по контрасту кажется современное словообразование! Наши сухие слова несоизмеримы с бытием, как деревянная ложка с океаном — не вычерпать ею океан.) Но слово, становившееся окном в бытие, принимало в себя и могучие потоки силы. Как сила оно и осознавалось. Для ее восприятия тоже требовалась активность души. Исаак Сирий советовал молиться, чтобы вместить ее (31, с. 408). Вечный закон стремительного возрастания смысловой отдачи при духовном усилии справедлив и ныне. Гении Нового времени — это люди, как бы сизмальства призванные к служению истине. Оттого и судьба их была раскрытием их жизненной темы. Слова Шёнберга: “Каждый получает от искусства ровно столько, сколько может дать ему” — прекрасны, если только трактовать их не в одном лишь специально-технологическом, но в духовном смысле. Окрыляющее действие слова ясно было осознано философами русского возрождения в начале нашего века. Последней работой, в которой внятно говорится об энергичной стороне слова, была “Философия имени” А.Ф.Лосева (1927).

Откуда же берется сила слова? Ясно, что не от звуковой оболочки, но от смысла, всегда энергичного. Становится понятным источник могущества речи древних и причины немощи нашей речи. Слово, всегда обладая значением, указывая на определенный предмет мысли, не во всех случаях обладает смыслом. Смысл есть мироустремление и горячая любовь к истине, слово же становится причастным бытию через энергии истины, любви, красоты, веры, но оно может и отпадать вместе с человеком и человечеством от высот бытия в область мнимого, бездуховного существования — тогда-то и лишается оно всякого смысла, становясь фикцией в мире псевдомыслей.

Когда ясно переживается включенность всего на свете во всеединство бытия, тогда открывается различие между верхом и низом, становится ясным, например, что жизнь, отданная истине, — прекрасна, а поступление разума в услужение к желудку — гнусно (мы привыкли верить авторитету науки, но как раз принцип антропности современной науки с космической мощью обличает гнусность вознесения низшего над высшим: ведь явно не для существования в материальном достатке с такой непостижи-

мой, превосходящей всякое разумение математической точностью были предчислены все параметры развивающейся вселенной, и не для того были миллиарды лет ее направленной эволюции; но как раз смысла-то современной науки, раскрывающей всеоправданность бытия, мы и не слышим, нормой мышления становится недоумывание, недомыслие, ход рассуждений обрывается, чтобы не тревожить совесть). Продолжают, конечно, существовать ценности провозглашаемые. Но они фиктивны, ибо ценности утверждаются горячей верой, а даже само это слово как подозрительное убрано и поныне из "Советского энциклопедического словаря", хотя там оставлены понятия чувства, воли, эмоций, — большее надругательство над историей духа, языка, всей культуры человечества и над природой самого человека трудно и представить.

Каковы же логические следствия? Когда разоряется лестница бытия и духовная вертикаль сплющивается до нуля, человек становится плоскостным существом в пленочном человечестве. Но где вообще нет различий верха и низа — смешно говорить о сияющих вершинах. Если нет вершин — нет подвига усилий и восхождений. Если нет усилий — нет и откровений духовной силы, нет окрыления и пронзительной ясности духовного ведения.

Что же говорит наш анализ о семиотической природе слова? Процессы энергийно-смыслового насыщения лежат за пределами звуковой оболочки слова. Только наидревнейшие глубокие индоевропейские и ностратические корни слов обнаруживают энергийную связь звука и значения. Так, в языке "Авесты" есть слово *hat* (истина), где *h* — корень, и *at* — суффикс. В этом *h* как бы еще слышится живое дыхание истины. В санскрите "истина" звучит уже как *sat*. В русском "суть", в древнем "сый" (сущий), в длинном, как товарный поезд, современном слове "существенный", дыхание бытия уловить уже почти невозможно. Еще более проясняют исходный закон связи звука и энергийного смысла аналогии между языками, которые иногда можно объяснить семантическим калькированием, а иногда — движением мысли по логосам бытия. В некоторых словах это явление, называемое звуковым символизмом, входит во взаимодействие со смыслом. Например, звук "ж", приводящий мышцы лица как бы в положение оскала, передает свою устрашающую энергию таким словам, как жуть, ужас, но она аннигилирует в слове "жизнь". Последний случай свидетельствует о том, что смысловые энергии понятия, обозначаемого словом, несравнимо сильнее энергий звучания.

В лингвистике известен еще один механизм, напоминающий устройство интонационной формы музыки. Как в музыкальной интонации аналитические структуры вырастают в протоинтонацию, так и абстрактно-понятийное мышление погружено в мыш-

ление конкретно-чувственное. Если, как уже говорилось, собрать все контексты, окружающие отвлеченное слово "авторитет", то окажется, что оно мыслится вполне живо и конкретно — как предмет, тяжелый, из твердого небьющегося материала, который можно ронять, повышать, упрочивать, ниспровергать, терять и т.д. (см. — 94). Но и этот чувственный аккомпанемент развертывается за пределами звуковой оболочки слова.

Изображение уже с большим трудом отделяется от интонации, ибо сами образующие его линии и краски лишь отчасти изобразительны, отчасти же непосредственно энергийны. В отличие от инженерных чертежей искусство всегда ориентировалось на выразительность линий. Всякое искусство — от поразительных наскальных рисунков верхнего палеолита до современности и на всех континентах — энергийно-интонационно. Только краткий момент в истории европейской живописи XIX века составляет странное исключение. В живописи реалистического стиля, вызывающей ассоциации с позитивизмом философии и социальных наук XIX века, с натуралистическим методом Золя, линии и краски в большей мере начинают служить правдоподобию видимых форм, чем выражению интонационно-смысловых энергий. Живопись пыталась уподобиться слову, действуя как бы в обход своей наполовину интонационной природы и пробуждая энергии через отсылку к социальному смыслу изображаемых реалий (понятно, что преобладание предметности над интонационностью могло быть лишь относительным, ибо тогда нельзя было бы говорить и о художественности выдающихся произведений). Все же обман натурализма заключается в том, что в области пластической формы он сотворил себе кумира из реалий видимого мира, в то время как истинный предмет живописца — бытийственные энергии красоты, проходящие через видимое. Оплотнившаяся же энергия и есть интонация. Искусство реализма трудно для понимания, потому что духовные энергии — главное в искусстве — не струятся через изображение явно и мощно, а скрыты за правдоподобием внешних оболочек вещей. Это сверхэлитарное искусство (видимость понимания, исходящая лишь из разгадывания социального смысла изображаемого, а не из художественной формы, — не в счет). Не случайно русский народ остался равнодушным к искусству передвижников, предпочтя им искусство явно интонационное — начиная от лубка как истечения энергий просторечия до иконы как источника духовных излучений.

Музыка являет собой искусство всецело интонационное. Образы высшего чувственного мира необязательны для нее, о чем

свидетельствует многотысячелетний опыт всех народов мира. Европейское средневековье не чувствовало потребности в изображении видимого, в персонажной характеристичности, в воплощении развернутых драматургических коллизий. Избегает их и народная музыка.

Духовно-семиотическое устройство интонации противоположно конституции слова. Если слово фиксирует понятие как явление смыслового мира, а уж смысл, всегда энергийный, передает свою силу слову, наполняя его импульсами воли, ободрением веры, радостью любви, то музыка, наоборот, воплощает смысловую энергию, всегда несущую какой-то определенный смысл (или его извращение и сумятицу миропредставлений). Невидимое осознание смысла в сокровенном уме, а нередко и отчетливое ведение разума соизмеряют интонацию и слово, превращают интонацию в символ и мысль. Даже совершенно неуклюжему и грубому уху ясно, например, что звучание хора есть мысль о небесном, а кривляющиеся интонации рок-музыки — о земных неурядицах.

Музыка, притом изначально, именно воплощает, а не только символизирует смысловую энергию, пристраивая свою интонационную форму к ее незримому устройству и таким образом уподобляясь ей, претворяя духовные энергии в духовно-звуковые. Скрыто присутствующие в интонации аналитически-языковые оппозиции (противоположность квадратности и неквадратности, мажора и минора и т.п.) служат категоризации представлений о бытии. Например, слушая хроматически изощренную музыку, мы сокровенно знаем о музыке диатонической, полной такой внутренней простой силы, которая заставляет казаться мелочной и духовно-фальшивой любую хроматизацию. Этот механизм также сближает музыку со словом.

Интонация как фундаментальное явление культуры

Музыка с наибольшей яркостью характеризует интонационную сторону культуры и потому может служить отправной точкой в исследовании последней.

Любая интонация, как музыки, так и иных искусств и культуры, в противоположность образу и понятию оплотняет мирозерцательные энергии. Это главный, специфический признак интонации. Ее особым предметом оказывается самое внутреннее и потаенное: она воплощает воспринятые логосы бытия или их извращения в их энергийном проявлении. Полное красоты струе-

ние духовных сил в чистом сердце как потаенная основа жизни, дающая оправдание и поверхностным служебным сторонам, оканчивается ее притягательным идеалом, хотя, конечно, реально в современной культуре интонация сполна воплощает и грязь, слизь расслабленности и черноту озлобления. Познать интонацию — значит описать наполняющие ее энергии и раскрыть их смысл: то, во что на самом деле верит сердце, что любит, на что надеется, к чему стремится.

Это важно, потому что уже давно культура стала лицемерной, и правильные, казалось бы, слова не соответствуют реальной жизни сердца. Но на самом деле слова не могут быть правильными без правильной энергии, потому что в ней глубина истины. Мы, к сожалению, очень хорошо знаем, как часто верные по видимости слова уподобляются расстреливающим нас пулям, ибо исполнены такой ненависти, остервенения, даже замаскированного эгоизма, что хочется уж лучше спрятаться в неправду и глупость, как форму протеста против гадкой "правды". Не такой ли отчаянной защиты ищет молодежь в эпатирующих формах поведения? Иногда же летящие в миллионы пули злых энергий переставали быть только метафорой; иногда энергии обнажались в деяния. Интонация формализма эпохи застоя концентрирована в винушала людям апатию, халатность, безразличие, неряшливость, становилась средством разорения духовной энергии общества, выявляя себя в грязи типографских красок, в аляповатости предметов ширпотреба, в равнодушии фальшиво-выспренных текстов, в занудливости общественных наук, в безынициативной заикливости политики...

Странное дело: мы одарены небывалой, феноменальной чувствительностью даже к подпороговым сигналам, обнаруживающим искренность или неискренность слов, но делаем вид, что не слышим интонации культуры. Без рассмотрения интонации изучение культуры теряет всякий смысл: зачем же исследовать фикции? Вспомним упоминавшуюся нисходящую цель оплотнения: сила — энергия — действие — плод. Интонационно-энергийная сторона выводит нас к подлинному, не декларируемому, не фиктивному мировоззрению, которое познается по плодам. И если плоды становятся все горше, то не стоит ли взойти от них к исходным первоидеям и перводвижениям сердца?

Основной и специфический признак интонации — оплотнение энергий жизни — реализуется далее в производных признаках. Энергия не обозначается, но моделируется в пристраивающихся к ней изгибах интонации, как бы принимается внутрь материального тела интонации через уподобление. Чтобы стать не тощим сходством, а живым подобием, интонация должна обладать признаками внутренней континуальности и многомерности, ис-

пользуя для этого по возможности все качества материала и захватывая по пути формирования все наслаивающиеся возможности организации. Интонационное поле культуры должно быть непрерывным: категоризация (разбиение его на отдельные участки, соответствующие определенным жанрам, стилям, видам энергии) осуществляется как бы поверх континуальности. Последняя обеспечивается непрерывной градуальностью сторон интонации (например, резкость разломов линий или фраз или синтагм поэтической речи может быть большей или меньшей, так же и напряженность и иные параметры). Каждой важной стороне энергии — внутреннему свету, напряженности, темпоритмической возбужденности, каждому уровню энергий (телесный, душевный и духовный) должны соответствовать комплексы средств.

К устроению общехудожественной интонации следует добавить, что она призвана предоставлять возможность полнокровной духовной жизни в ней или жизни, пусть и извращенной, но разнообразной и реальной, способной вырывать человека из обыденных дел (хотя последние тоже в известной степени определяются общей интонацией культуры). Отсюда вытекает и особый способ созидания и освоения художественных интонаций — именно осуществление жизни, а не конструирование или иная рационалистическая деятельность.

Анализ произведений всех искусств и фактов культуры подтверждает наличие и этих производных признаков.

Остановимся на общехудожественной интонации. Интонационные, сущностно интонационные все искусства. Потому интонация — важнейшая общехудожественная категория. Интонации разных искусств, вопреки различию их материала, сближает принцип комплексности средств, сплавляемых в единство потоком мирозерцательной энергии, историческая многослойность их содержания, связь с интонационно-пластическим жизненным опытом, незримая подключенность телесных реакций (сами же телесно-духовные ощущения, например легкости — тяжести, устремленности — сдержанности, оказываются необходимыми начальным звеном еще более важных отождествлений — с мировосприятием, с сущностными силами одухотворенного человека, с высшими состояниями сознания). О телесности музыкальной интонации уже шла речь, но то же мы видим и в других искусствах. Вот кинокамера на тросах стремительно летит над сражающимися армиями — и мы в какой-то степени ощущаем себя Никой, древнегреческой богиней победы, грозно и вдохновенно пронесшейся над полем битвы. Камера останавливается, замирает, всматривается, исследует, мечтательно обводит взглядом пространство, пугливо оглядывается — все это одновременно жесты, интонации наших глаз. В истинно поэтической фразе та же

полнота жизнеощущения — не мысль только, но вся неизмеримость творческого дара писателя. Совершенная интонация фразы, то тягучей, то легкой и радостной, словно озаряемой солнцем и источающей свежесть, нужна для того, чтобы и читатель мог жить в ней, проникаясь ее мироощущением и энергией творчества. Интонационная игра линий, объемов и красок в изобразительном искусстве. Скрытая телесность пластически-живописной интонации позволяет нам, к примеру, ощутить напряженность “Церкви в Овере” Ван Гога — картины, как бы распираемой изнутри напором беспобойной страсти. Совершенно иной тип интонации — в легких, изящных завитках линий картин Буше и Фрагонара, напоминающих нам о богато орнаментированных сочинениях их современников — клавесинистов. А случайна ли такая аналогия, подмеченная в балетоведении: как в музыке в начале XIX века на смену блестящим гаммообразным пассажам и украшениям приходит техника смелого охвата звукового пространства с участием бросков рук, так и в балете мелкая бисерная техника уступает место свободным прыжкам, стремительно охватывающим пространство сцены? И не перекликаются ли с этим слова, сказанные Лидии Гинзбург Корнеем Чуковским: “Тире — знак нервный, знак девятнадцатого века. Невозможно вообразить прозу восемнадцатого века, изобилующую тире?” (20, с. 358). Подобные аналогии, конечно же, не случайность. В них проявилась новая, порывистая романтическая интонация. В эпоху стилевого перепаху рубежа XIX—XX веков ключевая интонация эпохи в ряде течений культуры становится более томной, изысканной, но одновременно зарождается совершенно иная интонация, которая вскоре обнаружит себя в культе больших плоскостей, прямых линий, обнаженной прямоте слова, в мускульной силе ритма. Яркий интонационный слом мы видим в культуре последних десятилетий: заявляющая о себе в середине века интонация жесткости, рассудочно-волевого усилия, как бы стремящегося встать над природой, уступила место интонации затаенно-вдумчивой, пронизанной бережной любовью к миру, пытающейся проникнуть в смысл жизни (разумеется, речь идет лишь о характерных тенденциях, а не о всех художественных явлениях). И это, кстати, не только в музыке, живописи, литературе. Даже в естественных науках по-своему чувствуется изменение интонаций, становящейся все более пластичной, гибкой, насыщенной конкретностью видения, фантазией, воображением.

Эпохальные (а также региональные и этнические) стили — лишь одно из измерений исторического “словаря” интонаций культуры. Другие обусловлены множественностью жанров, родов, видов искусства и содержательных категорий. Применительно к разным искусствам говорят об интонациях пасторальных,

гимнических, поэзных; монументальных и камерных, лирических, эпических и драматических; возвышенных, комических, иронических, гротескных; опозтезированных или прозаизированных, несущих в себе повествовательное начало или свойственное персонажу, лирическому герою, умосозерцающему "я". Проявляясь в материале разных искусств, все эти типы сохраняют свою внутреннюю структуру. Общехудожественный фонд интонаций — важнейшее условие связей в системе культуры.

В каждом из искусств художники оставили свидетельства энергийно-интонационного понимания своих искусств. М.Фокин: "Танец, по моему глубокому убеждению, есть развитие жеста, идеализация его" (101, с. 317). Арабеск — "это очень ясный жест, стремление ввысь, вдаль... влечение всего тела... движение всем существом" (101, с. 317, 318). Андрей Белый: "... ритм и есть в нас интонация, предшествующая отбору слов и строк... Поэзия дана нам в интонационном звуке; ритм и есть печать внутренней интонации", "... строка — неделимое единство; меняя ее, я меняю и интонацию", "Лирическая интонация переживает-ся поэтом, как некое содержание, всегда загаданное (процесс разгадывания — в процессе работы)" (9, с. 22—23, 11, 30). Ле Корбюзье о выразительности элементов архитектуры: вертикаль и горизонталь — абстрактное эмоциональное выражение полета и покоя. Как заманчиво собрать и проанализировать богатство интонационных наблюдений мастеров искусств! А сколь поразительно проникновенен сравнительный анализ духовных энергий графики и живописи у Флоренского! Отдавая дань восхищения, приведу некоторые цитаты, раскрывающие природу интонаций графического и живописного типа, интересные и музыкантам. "Графика основывается на двигательных ощущениях и, следовательно, организует двигательное пространство. Ее область — активное отношение к миру. Художник тут не берет от мира, а дает миру, — не воздействуется миром, а воздействует на мир... Изъявление нашей воли остается внутренним и бездейственным, пока не двинуло непосредственно подлежащие воле органы нашего тела. Таким образом, наступление на мир всегда есть жест большой или малый, напряженный или неуловимый, а жест мыслится как линия, как направление... Графика, в своей предельной чистоте, есть система жестов воздействия... Каков бы ни был способ записи жеста, суть дела всегда в одном — в линейности". "Как только в произведении графики появляются точки, пятна, залитые краской поверхности, так это произведение уже изменило графической активности подхода к миру, двигательному построению своего пространства, жесту волеизъявления, т.е. допустила в себе элемент живописный... Зернистость, точечность, пятнистость и есть собственное свойство живописи. Мазок, пят-

но, залитая поверхность тут не символы действия, а сами некоторые данности, непосредственно предстоящие чувственному восприятию и желающие быть понятыми как таковые. Каждое пятно берется здесь в чувственной его окраске, то есть с его тоном, его фактурой и, чаще всего, его цветом. Оно есть не заповедь, требующая от зрителя некоторого действия, и символ или план такового, а дар зрителю, безвозмездный и радующий. Тут художник показывает, как наступает на него мир. Отдельные моменты этого пассивного восприятия мира даются касаниями, прикосновениями. Это пассивное пространство строится осязанием". "При активности отношения к миру мы учитываем его отвлеченно и считаемся главным образом с инертной массой и с механической твердостью. Напротив, когда мы стараемся познать самый мир, мы, естественно, удерживаем себя по мере возможности от вмешательства в порядок и строение окружающей нас действительности, чтобы не исказить своим вмешательством собственно-го облика действительности. Мы боимся смять ее своим нажимом... совсем без деятельности познание мира невозможно. Открытая деятельность есть уже вмешательство в мир. Между тем и другим стоит осязание, как деятельность столь малая, сколь это допустимо условиями чувственного восприятия... Таким образом, осязание есть активная пассивность в отношении мира. Оно не хочет поднимать голоса, чтобы вникнуть во все интонации самой действительности...." (99, с. 27, 28). "Как удивительно это описание схватывает тонкости поэтической интонации!" — заметил бы поэт. "Как оно музыкально! — подхватили бы музыканты. — Оно музыкально, ибо касается самых проникновенных начал интонации".

И все же музыке нужно специально постараться, чтобы дифференцировать внутри себя эти различия. Так, музыка Хиндемита в большей мере линейно-графична, в то время как музыка Дебюсси ассоциируется скорее с живописью. Но что сказать, например, о пьесах Шумана? Между интонациями графики и музыки есть существенные отличия. Энергия графики сосредоточена в кончике резца. Это энергия руки. Музыка прикасается к сути мира связками — и это более тонкое касание. Когда мелодия воспевае гимн мирозданию, то это не просто пятно, краска — но тоже жест, тоже движение, только движение не пальцев, а сердца. Мелодическая линия проходит по самой кромке внутреннего и внешнего. Она одновременно и гладит реальность, и осязает ее. В каждой точке кромки — встречные движения к реальности и от нее. И гимн, и вживание разом. Мерцанию, диалогу энергий отвечает многоцветность и благоухание мелодического контура. Что бы сказали живописцы, если бы каждая линия рисунка светилась бы и переливалась цветами радуги? А в музыке

всякий тон мелодии окрашен ладом и гармонией, нюансами интонирования и тембровыми нюансами в неповторимые цвета. Поэтому, чтобы казаться линейно-графической, мелодий нужно как бы затушевывать внутри себя различия между консонансами и диссонансами, мажорностью и минорностью, так чтобы через посережение колорита приблизиться к черно-белому соотношению контура и фона в графике. Но это именно специальное задание, продиктованное рационалистичностью мироощущения XX века, а не норма музыкальной интонации. Напротив, чтобы энергии чувства возобладали над жемами воли, музыка должна скрыть линейный стержень мелодии, а все внимание направить на многомерные трансформации гармонического колорита. И это тоже специальное задание. В типичных же случаях музыка находится как бы в средостении объективной духовной реальности и восчувствующего и воспаляющегося движения души. Здесь корень ее особой потаенности.

Музыкальная интонация красоты

Красота приходит в душу не извне, не в образе, не через представление, но движется изнутри ее самой как особая тонкая сладостная всецелостная энергия, затрагивающая всю совокупность сил. Вначале она изливается в сердце живым светом всепроникающей ясности и чистоты, наполняя ее несказанной радостью непостижимой простоты сущего, переживается как тайна всеединства разнородного и соизмеримости несоизмеримого, как проникновение в сердцевину бытия, где в мгновении слышится мелодия вечности. Красота в известном смысле и есть общий знаменатель для всего сущего. Какая-то единая, сущностно-прекрасная, бытийственно-чистая нотка звучит в разнородных, казалось бы, явлениях красоты — в величии гор и таинственном аромате цветка, в жаркой торжественности пустыни и в изумительной прозрачности горной речки, чистота воды которой столь притягательна, что даже обжигающую ее свежесть хочется принять всем телом.

Красота, пролившаяся в сердце, вознесшая его над наблюдаемыми вещами к всеединству, передается сокровенному уму и из глубины его — уму рассуждающему. Ибо красота не есть нечто изолированное, но то, что разливается по всем силам души. Что же открывается в ней рассуждающему уму? Из каких душевных сил складывается чудесная мелодия красоты?

Красота, несомненно, родственна великой и совершенной любви. По Флоренскому она и есть любовь, только видимая извне.

Красота — сияние запечатленной любви. Это — ключ к красоте. От скрытой в красоте любви идет ощущение истинной свободы как полноты самоотдачи. Кант, несколько упростив и снизив учения средневековья, выразил эту мысль в его известной идее о бескорыстности искусства. “Как нуждающимся существам, — писал он, — Творец дал нам корысть... Как существам, которые имеют способность служить другим, Творец дал нам бескорыстие... корыстное может подчиняться ему [общепользовному], но не наоборот... Чем корыстнее, тем более нуждающийся (по крайней мере мере в мыслях), следовательно, презреннее... Бескорыстное чувство подобно притягательной силе и является отталкиванием корыстного” (34, с. 558, 559). В словах Канта хорошо подмечено ощущение достоинства и внутренней силы бескорыстности. Любовь нежна, но несокрушима для внешнего и не имеет перед ним страха.

Если любовь — источник всякого блага, то и красота благодатна, прячет в себе добро. Ю.Н.Холопов ратует ныне за возвращение каллистики — науки о прекрасном. Но в корне слова — указание и на добро. Знаменитые тома “Филокалии” в отечественных переводах выходили под именем “Добротолюбия”, хотя, как пишет П.А.Флоренский, вполне возможен и перевод “Красотолюбие”. Да и до сих пор мы говорим об облагораживающем действии красоты искусства — это выражение стало даже сентиментальным штампом, ибо ослабило восприятие. Но благородство музыки по сути означает: под воздействием красоты, воспринятой глубоко, душа человека как бы заново рождается благом и сама готова рождать благо.

В красоте — мудрость всеединства. Как хорошо сказал С.Аверинцев, “красота — критерий истины, и притом наиболее глубокой, наиболее важной истины” (1, с. 9). Красота — сердечное явление истины, которая, по Вл.Соловьеву, есть сущее всеединное, то, что имеет в себе положительную силу бытия, — но тогда в ней действительно скрыт великий смысл. Интуиция красоты как основания мироздания открыта человечеству с древнейших времен. В Книге притчей Соломоновых говорится от лица Премудрости о времени сотворения мира: “Тогда я была при Нем художницею, и была радостью всякий день...” (Пр. 8:30).

Выцветший вариант этой мысли проник в сегодняшнюю нашу эстетику под именем “умных эмоций” искусства. Исток выражения возводят к Выготскому. На самом деле теория умных чувств была с невероятным тщанием разработана в патристике. Правда, “ум” не понимался как сообразительность и хитрость, а был синонимом “духа”, слова же “эмоция” древние авторы не знали (оно родилось на рубеже XVI — XVII веков). Но если бы и знали, то ни за что бы не употребляли из-за несуразности, ибо эмо-

ция означает волнение, а возвышенным умным чувствам свойствен внутренний покой, ибо предмет их — не меняющиеся пустяковые события жизни, но вечный свет мудрости и красоты, что в них. “Умный дух всегда облекается в умное чувство”, — говорил Иоанн Синаит в “Лествице”. Умное чувство проникнуто умными энергиями духовного света. Красота выступает, таким образом, не только в форме познания, но и как действенная сила — щедрая и творящая, по слову Григория Паламы (в “Триадах”). В силе красоты — вдохновение высшей жизни.

Если в красоте живое всеединство — то и чистая гармония противоположностей, целительное для души согласование несогласующегося. Блестящий анализ антиномичности содержится в главе “Противоречие” основного труда П.А.Флоренского. Многие из рассмотренных им противоречий мы видели и в музыке. Основание интонационной формы — схождение континуального и дискретного, беспредельного и предела, слиянного и аналитически расщепленного. В способах восприятия и в понимании музыки мы наблюдаем единство интуитивного и дискурсивного. В феномене развития в музыке — сохраняющееся в меняющемся, неподвижность в движении, вневременное во временном. В синтаксисе и композиции — соединение спонтанности и плановости. В устроении содержания — игру смысла и энергии как двух сторон единого. В энергичной стороне — “конфлорацию”, соцветение сущностных сил чистого ума, веры, любви, ревностности воли: совершенное их слияние рождает эффект чистой, светлой простоты — неотъемлемого качества красоты. Простота, опять же, проста по виду, но таинственно богата. Кто-то из писателей сравнивал ее с ясностью солнечного света, скрывающего цвета радуги. В царстве духа простота — то же, что вода в природе, по представлениям химиков — величайшее чудо и как бы аномалия, изгиб номоса, закона, особо указывающий на действие принципа антропности. Что же скрывает в себе простота? Исаак Сирин, перечисляя прекрасные черты инока, упоминает о простоте при рассудительности, о незлобии и простосердечии при благоразумии, проницательности и быстроте ума. Казалось бы, вещи полярно различные: простота, в которой нет многосоставности, — и рассудительность, как раз предполагающая выбор из многообразия мыслей, надвременный покой, мир, тишина простосердечия — и живая стремительность мыслей. В чем секрет соединения противоположностей? Исаак исходил из ценности простоты как идеала правильного устроения души, утвержденного в Писании: “Аще убо будет око твое просто (ἀπλοῦς), все тело твое светло будет” (Мф., 6:22), а также из необходимости соединения простоты и мудрости (Мф, 10:16). Почему же простота взгляда столь мудро соединяется с его широтой? К ответу подво-

дит смысловое поле самого слова. Греческое ἀπλοῦς — “простой”, “несложный”, “правый”, “правильный”, “скромный”, “наивный”, “простодушный”, “открытый”, “честный”, “истинный”, “верный”. Оно переведено латинским simplex — “простой”, “несмешанный”, “несоставной”, “чистый”, “неизменный”, “постоянный”, “прямой”, “безыскусственный”, “естественный”, “правдивый”, “незлобивый”. Древнерусское “прость” означало: “прямой”, “открытый”, “свободный”, “простой”; от него древнерусское “простити” — простить, исцелить. В простоте рождается дивный эффект смысловой сверхпроводимости от сокращения пространства на путях истины, правды и добра. Простота труднодостижима, ибо требует подвига и самоотвержения, отказа от привычной нам гордыни самовозношения, но когда обретена, действия ее удивительны: она делает бытие прозрачным, просматриваемым на огромные расстояния, дает душе простор и истинную свободу уму и чувству — все в мире предлежит перед ней; она чудесно все соединяет: гносеологию делает тождественной этике, психологию сродняет с космологией, в многообразии открывает порядок, и, главное, свет, свет любви разгоняет в ней тьму (простота не может быть темной и злобной!), открывая взору мир в его мудрости и красоте. Обойдем все сферы бытия — и убедимся, что это именно так. Ведь все планы бытия являются как бы метафорами друг для друга, ибо говорят о едином, о благоупорядоченности мироздания. Возьмем для примера консонанс. Если перевести акустические процессы в зрительный образ — увидим, как с приближением звуков к правильным математическим отношениям (1:1, 1:2, 2:3, 3:4, 4:5, заложенным как идеал в интервалы унисона, октавы, квинты, кварты, терции) грязная картина начинает замечательно упорядочиваться, нестройные вопли обертонов, враждовавших друг с другом и производивших биения, уступают место согласию, упорядочиваются комбинационные тоны и т.д. Чистота простоты выступает как эталон для понимания всего. Ведь логически невозможно грязь измерить грязью. Чем одна мазия отличается от другой? Критерия нет. Если человек не познал чуда чистого унисона — как познать ему чистоту терции или трезвучия? Как ощутить привычное злование? Только глотнув чистого воздуха. И так во всех областях. Изящная формула, к которой после изнуряющих трудов приходит физик, вдруг разом соизмеряет все соотношения связей. Каждая удачная теория прочищает взгляд науки. В морали: реальность жизни бесконечна по сложности — среди мириад частных ситуаций встречаются и такие, когда ради охраны высшего приходится поступаться низшим (например, убивая бросающуюся на ребенка бешеную собаку). Но сами моральные принципы чисты, и их было бы гадко и абсурдно заменять на противопо-

ложные: будьте немилосердны, убивайте, ненавидьте, воруйте... Чистые принципы этики, истекающие из любви, входят в сердце человека, сохраняя его в чистоте.

Тайное присутствие истины и любви в красоте воспринимается как сияние света. Учение о просветляющем действии красоты через голову эпохи Просвещения, придавшей ему рационалистически сниженный характер, смотрит в более далекие времена, когда просвещением (φωτισμός) называлась вторая ступень восхождения души после начального катарсиса: душа, очищенная верой от смятения страстей и страстных помыслов, прозревала, окрылялась надеждой и делалась способной принимать умный свет жизни, что открывало ей путь к дальнейшему возвышению в мистической любви.

Как сила, способная забираться в непостижимые для дифференцирующего ума глубины единства, в простоте своей охватывающей бесконечность, красота есть благоговейная гавань тайны. Подобно любви, она чудесна и неизреченна, полна вдохновения, восторга и восхищения в неведомое.

Свойства красоты, указывающие на ее сущность, необходимо дополнить характеристикой степени ее выявленности в прекрасных предметах. В эстетических работах наших философов и по сей день говорится о красоте как соответствии формы содержанию. Это загадочное для непосвященных утверждение становится понятным, если вспомнить об утаенном при эклектических переписываниях: подразумевать должно здесь вселенское, духовно-бытийственное содержание, а не частное, не анекдотическую его сторону, не изображение ручьев и не воплощение отдельных социальных идей. Речь шла о том едином, что имеет разные имена: Истина, Любовь и Всесовершенное Благо. Красота... В самом деле, воплощение идеи самодовольного и наглого вознесения низшего над высшим в энергиях развратного смеха, жеста, походки, речи, стихах, пении — не придает им красоты, каким бы полным оно ни было. Но бесконечное прорастание подлинного содержания в форму совершает чудо преображения: форма начинает излучать красоту.

Внутренние свойства красоты особенно явственно ощущаются в музыке. В чем ее специфика?

Место музыки, как уже сказано, в средостении бытия мира и бытия человеческой души. В звуке — первое “да” бытию, первое движение сердца. “Да” сущему или эгоистическое мнимосущее “да” себе. Музыкальная интонация — прямое, ясное воплощение энергий жизни.

В этом отношении музыка — полная противоположность тому, что мы сейчас называем “информацией”. Действенное, воспитывающее, созидательное начало, таящееся в корне форма, ис-

чезло из семантики слова. Информация ныне — сообщение или оповещение о чем-то. В предлоге “о” — разрыв с бытием, трещина между человеком и реальностью. Можно говорить о чем-то, писать о чем-то, любить же о чем-то нельзя. Все, что “о чем-то”, поддается компьютеризации. Потому что оно — шелуха бытия. А простую боль не воспроизведешь на компьютере. Наука в подробностях знает о том, как количественно связана она с раздражением логарифмическим законом Вебера—Фехнера, как передается по нервам — чем чаще пучки импульсов, тем сильнее боль. Но что она есть? Почему мы уверены, что зубы болят у нас одинаково, что роза пахнет розой, что соленое солено — не только по лингвистическому соглашению, но реально, словно бы мы были частичками единой души сущего? Кто сотворил симфонию вкусовых ощущений меда, общепонятную для всего человечества? Почему так легко находили общий язык святые, описывая неизреченные, незнакомые в обыденной жизни духовно-чувственные ощущения? Презумпция онтологической общности телесно-духовных ощущений, проще, вера в единый язык субъективной реальности — условие человеческого общения, без чего оно стало бы абсолютным безумием.

Музыка имеет наибольшее приближение к этой онтологичности боли и сладости, приходящих в душу из неведомых глубин вакуума. Музыкальный смысл — не чистая семантическая структура. Он представлен не как знание о чем-то, но как сама исходная реальность: смысл погружен во внутренние ощущения и, хотя по содержанию есть развернутое мировоззрение, мыслится непостижимо просто, подобно обычной телесной боли. Если бы духовно-телесная боль и сладость вдруг заговорили о мире, это и была бы музыкальная интонация. Отсюда проникновенность музыки, воспринимаемой как непосредственный язык души и бытия. Без такой элементарнейшей интимности не было бы и высших явлений: катарсиса, мирочувственного озарения, энергии вдохновения. Если из янтарного меда извлечь ингредиенты и разложить по полочкам — отдельно сахар, отдельно ароматические вещества, — не стало бы меда. Музыка же — сама сладость духовной реальности.

Музыка проникает внутрь энергий — и так познает мир: не по внешним проявлениям, но по существу и благоустроенности их — по мере наполняющих их света, любви, пробужденности к высшему.

Внутри движения — нечто недвижимое, смысл, логос движения: для движения любви нужна сама любовь — иначе движение будет поддельным; твердому ободрению веры необходимо предшествует вера как сторона мироощущения. Прежде светоносного воспарения — сам свет.

Движение есть жизнь того, что движется. Музыка раскрывает живую онтологию процессуальности. В движениях как обнаружении сущего спрятана этика, добродетель, а музыка выявляет, схватывает и фиксирует в звучаниях это вневременное сущностное начало. В первой главе мы видели, как она это делает: прежде интонации есть тон, который творит музыку. В тоне — мера духовного света, легкости, жажда восхождения, тонус веры, неизъяснимые благоухания любви. Тон — цвет, аромат и бесконечность жизни. Из этого-то надвременного качества, как из бытийственного тайника, текут, не оскудевая, интонационные богатства, оплотняемые во времени. Так музыка оказывается видением невидимого.

Сущность выводится из лучшего, а не из худшего. Все же для понимания сущности полезно обратиться и к ее извращениям. Прежде всякого осуществления есть выбор, есть возможности. Так — в жизни. Так — и в устроении музыкальной интонации, как единства числа, звука и смысловой энергии. В первой главе мы видели, что она предоставляет возможности радостного бытия в ней, возможности пути. Но здесь человек останавливается на развилке и совершает выбор: в великую музыку спускается, погружается, озаряя ее изнутри, истина. Или же интонация становится притоном черных сил.

Если человек есть живая активность, способная осуществить выбор пути, то тут же встает вопрос о направлении этой активности. К созиданию ли устремлена она или к разрушению? К добру или злу? Устроение интонационной формы подобно человеку: в ней есть возможность двух родов свободы — позитивной и негативной, укорененной в реальности и небытийственной, живущей переименованием первой, подобно ржавчине на металле или плесени на хлебе.

Осуществленный выбор радикально сказывается на состоянии интонационной формы. Красота созидает. Безобразие живет разорением. Питание разбойным захватом ведет к эстетическому релятивизму, потере критериев и вседозволенности. Поэтому интонационную форму как принципиальное условие духовной жизни нужно отличать от самой духовной жизни, которая осуществляется в шедеврах высокой музыки и открывает высоту жизненного призвания человека. Высокая музыка во все времена стремилась к новой точности духовного ведения, к совершенному познанию любви, к изумительному согласованию всех измерений бытия — космически-онтологического, духовно-нравственного, духовно-социологического, к соцветию всех внутренних сил — что раздвигало возможности интонации как единства меры (числа), звука, энергии, смысла. Бессмертие оказывается внутри великой музыки: она дышит вечностью. Ее содержание — соде-

ржание сердец человеческих в истине и красоте. Содержание пошлой музыки — одержание их соблазнами примитива, торжества низшего над высшим.

Свобода высшей музыки в истине и ради истины, добра и красоты вырастает из тождества человека и бытия, и из этого тождества рождается бесконечность созидания. Потому в истинной свободе всегда есть стержень меры, собранности, духовного трезвения. Отрицательная свобода есть бегство от бытия в небытийственный мир иллюзий, где властвует своевольное, не считающееся ни с кем и ни с чем “хочу”. Отсюда распушенность, начинающаяся уже с характера самого звука. Энергии раздражительности, озлобленности, расслабленности, хляби безверия затмевают очи ума и сердца. Небывалой густоты и плотности тьма неведения достигла в черной рок-музыке. В ее своеволии и агрессивности — уже не просто духовная дебелисть, как в опереточной музыке, но полная распушенность, отдача себя страстям, бушеваниям низших энергий. О людях, позволяющих себе предание злу, Исаак Сирин писал, что пребывают они “в таком же смятении, как сражающиеся ночью, и осязают тьму, находясь вне области жизни и света” (31, с. 39). Особенность нашего времени в том, что усугубленная оголтелость оформилась в разветвленную мощную антикультуру на индустриально-развлекательной основе, захватившая все средства массового воздействия на людей, приучившая их внимать себе. Господствует тупая материальная сила, слепая энергия физического напора, энергия своеволия как жажды насильнического вознесения над высшим и самоутверждения в духовной расслабленности без подвига. Если бы не нарастание тревожного ожидания беды, как закон эволюции отчаяния мнимой радости в силу реального помрачения перспектив — и не возможность пробуждения, то безнадежным было бы будущее человечества.

Один популяризатор в беседе с подростками, поклонниками металлического рока, заинтересовал их творчеством Бетховена, охваченным духом протеста. Но можно ли музыку Девятой симфонии назвать музыкой гнева в нашем обыденном смысле слова? По старинной классификации, идущей от древнегреческой традиции, гнев есть проявление раздражительной, возбудительной силы души. В этическом понимании Европы праведный гнев никогда не направлен против людей, но всегда только против зла, завладевшего ими. В атмосфере первой части симфонии нет слепоты агрессии, как в роке, нет бессмысленности. Вместо распоясанности — высшая трезвенность и духовная сосредоточенность, горение духа, утвердительная сила, упорядоченность, собранность воли и готовность к подвигу. А подвиг и есть устремление к вершинам. Сама этимология слова подтверждает наличие этого те-

лесно-духовного восходящего усилия (первоначальное значение слова “двигать”, по мнению лингвистов, — “поднимать”). Музыка же воспроизводит скрытую духовно-телесную кинематику подвига в фактурно-мелодическом разворачивании. Наличие мощной духовной вертикали резко и категорически отделяет музыку Бетховена от музыки металлического рока.

И Гераклит, несомненно, встал бы на сторону Бетховена и сожалел бы о заблуждении металлистов. Все течет, говорил он, но есть “путь вверх” (к очищающему огню) и “путь вниз”, и эти два процесса объясняют разницу между жизнью и смертью, умом и неразумием, истиной и ложью, нравственностью и безнравственностью. Зажигаться и гореть — значит жить, ибо душа наша — огонь; разум горит в нас чистым светом познания, устремляясь к свету божественного огня. Кстати, понимание небесной святости как огня присутствует в первых же фразах шиллеровской оды (обратим внимание на слова: “Götterfunken“, “feuertrunken“!), к которой, как к вершине, устремил всю симфонию Бетховен.

Средневековые писатели, если бы анализировали Девятую симфонию, то, возможно, употребили бы еще одно слово — “ревность” или “ревностность”. В поразительно неожиданной по мыслям главе “Ревность” своего основного труда П.А.Флоренский видит в ревности основу любви, фон, заботу о ее непорочности и подлинности (98). Любовь “корнем своим имеет святиню души и возможна постольку, поскольку жива эта святость. Оберегать жемчужину души — значит оберегать самую любовь; не радеть в святине своей — значит не радеть о любви”. В истории слова Флоренский усматривает значения мощи, силы, напряжения, стремительности, но не ненависти, страха, зависти. Ревность противоположна вялости, бессилию, слабости. В словаре Даля автор обращает внимание на значение: “горячее усердие”; ревностный — самый усердный, прилежный, заботливый, предавшийся всею душою делу. Не случайно понятия ревность и ревностность оказываются однокоренными в разных языках, включая и древнееврейский. Здесь предельная глубина: ибо ревность, по мнению Флоренского, не психологическое и не этическое, а онтологическое понятие. На высокое предназначение этой силы души указывал Исаак Сирий (VII—VIII вв.): “За всякою мыслию доброго желания, в начале его движения, последует некая ревность, горячностью своею уподобляющаяся огненным углям; и она обыкновенно ограждает сию мысль, и не допускает, чтобы приблизилось к ней какое-либо сопротивление, препятствие и преграда, потому что ревность сия приобретает великую крепость и несказанную силу ограждать на всякий час душу от ослабления или от боязни, при устремлениях на нее всякого рода

стеснительных обстоятельств. И как первая та мысль есть сила святого желания, от природы насажденная в естестве души, так ревность сия есть мысль, движимая раздражительною в душе силою, данная нам Богом на пользу... и она называется ревностию, потому что от времени до времени движет, возбуждает, распаляет и укрепляет человека — пренебрегать плотию в скорбях и в страшных срывающих его искушениях, непрестанно предавать душу свою на смерть и вступать в брань с мятежной силой ради совершения того дела, которого сильно возжелала душа” (31, с. 143 — 144). Исаак называет ревность хранителем закона Божия, добродетели — “воспламеняющимся” псом. Поразительно точное описание духовного стержня музыки Бетховена, охраняемого “пламенеющим псом ревности”! В совместном свидетельстве о природе ревности древнееврейского и европейских языков и музыки Бетховена, а также стихотворения “Пророк” Пушкина и его библейского прообраза и многих иных созданий духа — еще одно указание на онтологичность этой духовной силы, вбирающей в себя логос бытия (разумеется, конкретное содержание мысли Исаака и музыки Бетховена не одно и то же: первый имел в виду мысленное духовное сражение с пороком и достижение “Царства Небесного внутри нас”; трубные гласы, маршевая поступь, мускульным усилием преобразующая хоральность в деяние и иные реалии музыки, создают мысль о внешнем социальном строительстве, об общественных идеалах Нового времени). Признаком бытийственности духовного состояния ревностности в музыке Бетховена служит принцип соцветения всех сущностных сил. Что такое ревностность здесь и вообще — мысль, чувство, воля? Ни то, ни другое, ни третье, но все они вместе — союз желательной, “раздражительной”, чувствующей и разумной силы души. Ревностность зажигается от благого желания, а оно — от благой мысли, — но тут же оборачивается волей, ибо собирает все силы ради действенности и поддержания ее напора. Но воля здесь не оголенная жесткая ожесточенная решимость (что было бы болезнью воли и свидетельством неправой ее цели), но восторг ума и сердца, высокое чувство, следовательно, жизнь. Всего этого комплекса возвышения и в зародыше нет в ожесточении металлического рока. По свидетельству Сен-Мартена, волю нельзя сводить к побуждениям, ибо это отрицало бы свободу (82, с. 24). А первый признак воли есть свобода, способность выбора между добром и злом (недаром в русском языке слово “вольность”, производное от “воля”, есть синоним свободы). Побуждение закурить или выпить слепо и потому несвободно. Воля же самоопределяется по отношению к нравственному закону, к заповедям долга, хранящимся в живой, не усыпленной и не сожженной неправдою совести. Самоопределение требует деятель-

ности просветленного ума. Потому воля — как бы устремленный к добродетельной жизни огонь сокровенного ума. В волевом решении всегда скрыто присутствует высокое цельное мирозерцание. В третьей главе мы уже отмечали умозерцательную природу синтаксисов в главной партии Девятой симфонии и относили к ней мысль Вагнера (высказанную им по поводу Третьей симфонии): Аллегро по темпу, но Адажио по сути. Влияние поэтики размышления несомненно присутствует в последней симфонии композитора. На всех своих уровнях (главная партия, первая часть, цикл) она есть сознательное устремление к свету и святой чистоте непорочной радости.

Не посмотреть ли нам на симфонию глазами Ибн-Сины, чтобы удостовериться в бытийственной глубине и духовной высоте бетховенской энергии? В представлении философа Востока устроение души подобно государству. Во главе ее — святой разум, далее по нисходящей лестнице иерархии следуют фактический разум, действенный разум, предполагающая сила, сила воображения, силы изображающая и возбуждающая (см. 25. с. 25). Полноту иерархии во главе с высшей мыслью симфонии мы видим в устроении бетховенской энергии. Металлический рок не намного поднимается над возбуждающей (похотливой, гневливой и двигательной-мускульной) силой. Возможно, здесь проявляется изображающая сила, сознание констатирует мрак жизни, но крепким сном спит предполагающая сила, отсутствует целеустремление и нет подъема и даже желания подъема к вершинам.

За специфически бетховенской энергией космического волевого устремления открывается фактически мирозерцание всей европейской цивилизации. Например, характерный только для Европы идеал трезвения — при ослаблении веры выродившийся в европейский рационализм, но изначально и по сей день в высших достижениях культуры сохраняющий высоту умной собранной мысли сердца — запечатлелся в тысячах проявлений. Бодренное внимание сердца воспитало всю систему европейского музыкального мышления и обнаруживается в целомудренно-строгом взятии звука, без завываний и подъездов, в дифференцированном гармоническом многоголосии, в строгих формах полифонии, в размеренности и многоярусной иерархии синтаксиса. Принципы классического оркестра, в частности, и строение оркестровой вертикали у Бетховена — также вскормлены изначально духом европейской цивилизации. Но анализ духовности европейской цивилизации, оплотнившейся в системе языка музыки, завел бы нас слишком далеко и потребовал бы специальной книги.

Если бы почитатели шлягеров сказали: “А мы живо чувствуем красоту мелодий, которые ревнители классической музыки

почитают расслабляющими“, как можно осмыслить это различие позиций?

Есть абсолютные критерии красоты, но они указывают на ее суть, запредельную для реальных предметов и лишь более или менее полно воплощающуюся в них — с максимальной достижимой полнотой в творениях Баха, Моцарта и иных композиторов. Но между полюсами абсолютной, все совершенной красоты и столь же абсолютного безобразия простирается бесконечность. Излучение красоты можно сравнить с физическим светом. Есть ослепительность солнца, есть мягкое сияние луны, есть свет керосиновой лампы, есть свечение светлячка, есть мерцание звезд — но пока нет абсолютной черноты тьмы, можно все же говорить о свете, хотя в сиянии дня звезды меркнут, их как бы вовсе нет. Красота — сторона жизни. Однако и в жизни мы видим бесконечность градаций. С высшей абсолютной точки зрения неодолимая жизнь — и не жизнь вообще, но только формальное существование в смертной сени. Но принцип относительности говорит о том, что даже жизнь убогая есть жизнь. Мы жалеем Акакия Акакиевича за суженные горизонты жизни, и все же в безрадостном существовании этой незлобивой души (Акакий — *ἀκακος* — и значит по гречески “незлобивый”, “невинный”, “не дурной”, “безобидный”, “безвредный”) есть и своя ревность (правда малая — в аккуратной зачистке перьев и иных мелочах), и свои стремления, и свои радости, и своя красота.

И в искусстве так. Красота милосердна. Даже ее крохи способны давать радость. Даже отдельный музыкальный тон, простой интервал или звук человеческого голоса, как бы ни был он искажен злобой или гедонистичной себялюбивой негой, несет в себе слабеющий свет изначальной ясности жизненной красоты. Потому важно отличать искажения зла от искаженных им прекрасных сил души. Человек не крот, и ему свойственно тянуться к свету красоты.

Важно учитывать момент относительности в степенях проявления красоты. Но только абсолютная точка отсчета в ясном духовном понимании сути красоты дает смысл всей картине жизни и ревность в стремлении к высшему.

Вернемся к теме главы — возможности интонационной теории в исследовании красоты явлений культуры и искусства. Она позволяет увидеть красоту как просветленную энергию, в которой прячется возвышенный смысл, — и как будто бы намечает пути энергийно-смыслового анализа. Но таинственность красоты — от ее бесконечности, обращенности к чувству и от молниеподобной скорописи духа, в мгновении охватывающего мироздание. Следовательно, и анализ требует постоянного пребывания в атмосфере духовности и опоры на свидетельства сердца. Ведь пустым

и совершенно бессмысленным занятием было бы описание изумительной красоты запахов (как это сделано в одном из произведений П.А.Флоренского), если бы не было у людей обоняния; не имеющему же обоняния ни к чему быть и парфюмером. Это условие ставит музыковедение (как и в все гуманитарные науки) в особое положение: его знания могут быть лишь ориентирами, указаниями и символами, символ же есть бесконечное устремление пути и окрыляющая помощь в движении. Если сила познается только причащением силы, то и от музыковеда оно требует чистого огня в душе. Особый статус гуманитарной науки и своеобразия художественного анализа predisполагают к более обстоятельному разговору в рамках последующей главы.

Глава 7

ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКИ

Живой предмет желая изучить,
Чтоб ясное о нем познание получить,
Ученый прежде души изгоняет,
Затем предмет на части расчленяет
И видит их, да жаль: духовная их связь
Тем временем исчезла, унеслась!

Гете. "Фауст"

О постижимости красоты

Рассудок, рассуждающая способность души, не является, очевидно, органом восприятия красоты. Тем не менее художественный вкус, способность критического суждения, мгновенное осознанное распознавание рангов красоты, отличие прекрасного от пошлого есть важный показатель музыкальности человека. И с каким восторгом мы читаем критические статьи Шумаера, Чайковского и других гениальных музыкантов! Итак, музыкалаен ли ум? Должен ли иметь отношение к постижению музыки? Ответ заключен в общем правиле: все частное, находящееся в отъединении друг от друга, бессильно, сила же — в содружестве. Если рассудок вознесется в гордыню своей над живым ощущением красоты — то иллюзорно вознесется. Реально же упадет в пропасть безумия. А если смирится в себе неумную жажду классифицировать, судить да рядить, если осознает свои пределы и захочет учиться и внимать сердцу, — то перестанет быть безумным. Ведь ум, уподобляющийся скверному, подозрительному соседу в

обществе сердца, поистине глуп. Внутренняя этика души есть продолжение этики внешних отношений (или, скорее, наоборот: внешняя — продолжение внутренней?). Ум же, подобный соседу добродушному, проникающийся верой и доверием к другим способностям души, превосходит сам себя. Первое качество превосходящего себя ума — способность воспринимать и учиться. В таком уме нет гордыни; его воспламеняемость и дисциплина, или состояние учащегося (от disco — "учиться") как раз и основана на уважении к постигаемому. Что непонятно — того не презирает. Что превосходит его — тому верит и любит с благоговением. Живой, открытый ум, способный к изумлению, к иступлению за свои пределы в сферы неведомых высот и там возрастающий... Такой светлый, не ожесточившийся и не озлившийся ум наполнял когда-то классные комнаты, просветлял и всю культуру!

Итак, ум, чуткий к музыкальной красоте, принимает ее духовную сладость, потому что и сам является уже не умом рассудочных операций, но умом просветленного сердца. Для него ясно, что духовная радость красоты далека от равнодушных сухих суждений. И как ум здоровый, онтологичный, отвечающий реальности, сознает, что не из этих операций стекает нектар красоты. Но как только распределено все по своим истинным местам, и прекрасное поставлено превыше ума, и ум напитался высоким духовным чувством, он может с благоговейным трепетом приступить к исследованиям и анализу. Тогда рассуждение становится высшим рассуждением, впитавшим в себя ведение сердца; — так что нет в нем уже пустоты умозрения, не сухо оно, но изливается в нем полнота реальности. Преобразовавшаяся, теперь чистая, высшая рассудительность ведения уже по праву, а не как узурпатор, вдается в исследование красоты, любви и истины, не боясь страха оскорбить высшее. Теперь оно не слепо, но зряче.

Кратко сказать, познание красоты не должно быть бесстыдным, но всегда целомудренным и исполненным благодарной радости и восхищения. Такова гносеология духовного познания. Всякое отступление от этических законов познания (скатывание в ожесточение, сухость, иллюзионизм произвола, мечтательность) и производит ложные знания, а они небезобидны, ибо возвращают и самый ум, оказываясь самоубийственными для культуры и судьбы человечества. Хорошему ли ожесточенное познание научно человечество? Если бы это было так, то не забрело бы оно в тупики безвыходности.

С частыми нарушениями этики и гносеологии познания связано стремление некоторых музыкантов избежать нецеломудренного заглядывания внутрь художественного содержания музыки. Музыкант не может не чувствовать, как порою суждения о содержании музыки, вроде бы и правильные, иссушают, принижа-

ют и даже опошляют ее красоту. Это потому, что и правильная частность, но поданная как целое, есть коварнейший обман. Говорят о журчании ручейков, о яркой персонажности музыки или о претворенных социальных идеях, в то время как истинное содержание музыки — вечные тайны бытия и человеческой души! Но когда открывается в музыке, во всех искусствах и в природе то, что действительно достойно любви, тогда любовь возрастает, еще более окрыляется, ибо подлинное знание не подменяет любовь, но, обращая человека к ее бесконечности, само становится любовью. Так, кстати, и заповедано любить: всем сердцем, всею душою, всей крепостью — и всем разумением! С каждым продвижением малой магнитной частички любви в нас к непостижимой глубине красоты мощь духовного поля возрастает, а с ним возрастает к бесконечности и самая малая частичка. Любовь ума, влетаясь в соцветие прочих духовных сил, увеличивает притягательную и возвышенную силу красоты.

Когда человек бродит по лугам и лесам, вдыхая таинственные ароматы и любясь разнообразием жизни, — это прекрасно, но когда ум его восходит к источнику красоты, тогда вся душа его становится гимном, и летят из нее благодарственные строки: “Благодарю вас, леса...”. Тогда прибывшие энергии жаждут творчества, так что уже невозможно заградить уста сердца, как это и случилось с героем поэмы А.К.Толстого “Иоанн Дамаскин” (откуда взята и приведенная строка, послужившая основой романа Чайковского).

В правильном познании музыки ум благоговейно склоняется не только перед ее духовной красотой, но и перед воплощающей ее интонацией. Без постоянного звучания музыки в сознании нет ее познания. Слова лишь отсылают к ней. Это требование так естественно!

Ведь вообще познать бытие не значит подменить его описанием, — а значит стать причастным бытию. Услышать впечатление о горах не то же самое, что побывать на вершинах. Представим, что из проведенного выше анализа двух тактов “Рождественской оратории” Баха исчезла музыка, оголив понятия, — нелепость! Нелепость, ибо музыковедческое слово бессмысленно без чарующих звуков. Оно обращено к слышанию. Его энергии — преломление интонационных энергий музыки. Оно живо лишь любовью к ее красоте. Почему же мы вновь и вновь ломимся в открытую дверь? Может быть потому, что в сознании некоторых людей и в практике музыкального воспитания в общеобразовательной школе, в лекторской деятельности, да и в обучении музыкантов скрыто действует какая-то иная установка? “Ты не понимаешь классической музыки? Так послушай, что я о ней скажу!” Охлажденное сердце требует представлений, внешних образов.

Здесь опасность. Разрыв между неслышащим знанием и смысловой красотой музыки, познаваемой интонационно-энергично, действительно большая проблема музыкального образования. Музыковедческий анализ требует культуры читателя (и в ее основе — жажда возвышения слуха) — такую культуру мы, кажется, начинаем терять. Она, между прочим, подразумевает понимание условности описания (именно потому, что его функция — не затмить собой активность слышания, но хоть немного увеличить его проникновенность). Момент интонационного творчества при восприятии анализа должен быть значительным и намного превышать момент пассивного приятия слов автора анализа. Мы привыкли к диктатуре мысли, а здесь царство духовной свободы. Доказывают — врагам, как сказал кто-то из русских философов, а мы хотим доброты, любви к красоте и помощи в ее постижении. Потому культура духовного исследования музыки предполагает и снисхождение к анализу — ведь даже если мы натолкнемся на суждение странное и слишком, на наш вкус, субъективное, то и оно — ко благу, ибо может пробудить в нас собственное открытие. Лишь бы автор анализа не нарушал этику познания, не был бы бесцеремонным, безапелляционным, наглым, неискренним, лишь бы некрасивость его энергий не вступала в противоречие с красотой музыки и не было бы опошления великого.

Здесь мы приходим еще к одному признаку правильного, этического познания. Теоретическая интерпретация, лежащая в основе анализа, сродни исполнительскому толкованию. А ведь ни одному исполнителю не придет в голову искать в произведении худшее, а не лучшее, и играть его с брезгливостью или равнодушием. Слух исполнителя исследует произведение с любовью, дружественностью и добротой. Такая установка исполнителей столь естественна, что мы не задумываемся о ее красоте и познавательной этике. А между тем в ней скрыта мудрость. Когда-то она распространялась на все бытие. Считалось, что суть вещей — в лучшем, а не в худшем, ибо в основание мироздания не могла быть положена глупость и безобразие: тьма родит лишь тьму, да и сама-то она есть лишь явление отрицательное. Так смотрели и на человека; как бы низко он ни пал, но заложенная в нем идея бесконечно высока. И никто из сущих во времени не знает истинного имени, то есть сути и призвания человека — лишь Богу оно открыто. Вспомним, кстати, мысль об именах, обозначавших суть вещей, из древнейшего Гимна Познания “Ригведы”: все, что было в вещах лучшего, незапятнанного, что было скрыто в них, стало проявленным с помощью любви.

Такова и этика теоретического анализа: проникновение в истину шедевра есть углубление в лучшее в нем.

А как быть с безобразным в искусстве? И здесь тоже необхо-

дима презумпция высшего. Поскольку безобразное не самосущно, а есть извращение красоты, то задачей становится, с одной стороны, обличение искажения, а с другой — указание на искажаемую истинную основу.

Почему это важно? Потому, что ни практически, ни теоретически нельзя механически развести человека и любимую им музыку. Практически — поскольку очернение любимого в глазах любящего не вызовет иной реакции, кроме разъярения, а его и так чересчур много в обществе. Теоретически же разъединение музыки и человека возможно лишь до их встречи, до любви. А когда родилась любовь, расщепления уже нет, потому что любовь и есть сроднение, сила, претворяющая внешнее во внутреннее. А если любимая музыка с ее мирочувствием и любящий ее человек — одно, то ненавидеть грязную музыку — значит ненавидеть людей, что аморально.

На самом деле зло и добро перемешано в каждой из сторон единства — в музыке, как и в человеке. Перемешано, но как? Механически? Отнюдь нет. Познание любви в каждом, даже падшем человеке, видело в нем высшую идею — она-то и принималась за его сущность познанием любви. Отсюда следовал общепринятый принцип этического отношения. В формулировке Августина он звучит так. Человек должен иметь праведную ненависть ко злу, “но он не должен из-за порока ненавидеть человека, равно как не должен любить и порок ради человека. Но должен он порок ненавидеть, а человека любить” (1, с. 14). “Люби грешников, но ненавидь дела их”, — призывал Исаак Сирий (31, с. 305). Разведение порока и сущности должно осуществляться параллельно в музыке и стоящем за нею человеке. Почему он обращается к черным энергиям, почему допускает в себя?

Чтобы зло могло прельстить человека, оно должно обратиться к изначально высоким потребностям, обманом замещая их. Возьмем расцветшую ныне страсть духовного и физического самоутверждения (“самовыражения”, как любят говорить музыканты), простирающуюся от вроде бы невинного тщеславия до омерзительного насилия и убийства. Ведь в ее основе — правильное, но искаженное ощущение бесконечной высоты признания человека. В младенческом возрасте оно, еще не сломленное тупостью обыденной культуры, пылающее, как солнце, помогает ребенку приступом взять бастионы логики языка. Как мне уже приходилось писать, сама Вселенная как учебник бытия через теоремы математиков и физиков пытается внушить людям мысль о необходимости возрастания (52). Идея высоты призвания в чистом виде определяла развитие всей европейской культуры (в Евангелии Иисус Христос говорит: “Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный” — здесь указание на исходную и коренную

для цивилизации идею святости и обожения как предельной цели человека, которой он может достигнуть подвигом жизни, однако все же не сам, как сказано: “Без Меня же не можете творить ничего”). Извращение насилия заключено в исходном ослеплении первомысли: в ложной презумпции отделенности человека от бытия, в следствиях попрания законов бытия, нарушении свободы других людей, что рикошетом отлетает и вонзается в сердце нарушителя, оборачиваясь ожесточением всех его духовных сил. Что делать музыке? Она вбирает в себя почерневшие энергии общества. Только ли рок-музыка? Нет, ибо мирозеркательная раздражительность поражает и внешне интеллигентных людей и любимое ими искусство. Итак, всякое зло, подобно ржавчине на металле разлагающее духовный порядок и красоту, овладев человеком, утверждает и в его музыке. Но само временное торжество искажения своей безысходностью обращает мысль к основам. Если, например, подросток мечется, нигде не получая удовлетворения, то не говорит ли это прежде всего о действительности самого стремления к тому, что может дать мир и радость, но в данный момент невидимо для его болезнующей души? И сосущая пустота мнимых экстазов, оставляющая его духовно голодным, — разве не свидетельствует о высоте стремления, не желающего получить удовлетворения от джи?

Для кого же спускаться в густоту тьмы, чтобы в глубине облаченного ею сердца обнаружить огоньки светлых изначальных стремлений? Для тех, кто любит Баха и Моцарта? Нет, но ради тех немногих, кто жаждет выхода из мрака ложных пристрастий и тех воспитателей, которые хотели бы помочь увидеть истинный предмет их стремлений, омраченный неправдой кривляющихся, глумящихся или фашиствующих интонаций.

Но исследование красоты, меркнувшей в океане безобразия, — область, заслуживающая специальной работы. Мы же возвращаемся к сияющей красоте.

Приведенные выше условия ее правильного познания (ум проникается любовью и красотой, простирается в ощущение звука, становясь интонационным умом-слышанием, в своеобразии звучания ищет лучшее, высшее, идеал как его сущность, логос, духовный смысл) по-новому ставят вопрос и о пределах познания. И в музыковедении, и в искусствознании существует множество мнений. Ошеломляющее собрание противоречивых крайностей содержится в остроумном эссе Оскара Уайльда “Критик как художник”: “Если произведение человеческое легко понять, толкование бесполезно. — А если произведение непонятно, толковать его даже преступно?“, “критика созидательного творчества“, “обсуждать красоту какого-нибудь предмета — это высшее, чего мы можем достигнуть“ (92, с. 211, 268, 269).

Когда-то в патристике обсуждался сходный вопрос. Бог непостижим по существу, писали древние авторы, но можно постигать свойства Божества в Его разнообразнейших проявлениях, энергиях, идеях, озарениях, причастиях, что составляют основу катафатического (утвердительного) богословия. Над ним располагается окутанное тайной апофатическое (отрицательное) богословие. Его положительное значение, пишет исследователь византийской литературы, — в невыразимом и неизреченном ощущении Бога, которое дается в мистическом акте как результат возвышения над всем бытием.

В высочайших произведениях музыки, как и в духовности человека, тоже есть непостижимость, своя апофатика. “Толковать их преступно?” Нет, но кощунственно ступать на святую землю красоты, не разув ноги, не очистив сердца. При благоговейном же соблюдении условий познания красота сама является взору ума. Встает вопрос о статусе музыковедения и гуманитарных наук. Их парадоксальность не в том, что предмет их, простирающийся в бесконечность, больше конечного человечества, — то же можно было бы сказать и о науках естественных. Их удивительность — в непривычных способах исследования. Те способы, которые мы связываем с понятием “наука” и которые на самом деле воспитаны естественными дисциплинами, находятся в вопиющем несоответствии с природой красоты. Но кто доказал, что методы, считающиеся общенаучными (системный подход и пр.) адекватны предмету гуманитарных дисциплин, предполагающему тонкое чувствование духовных явлений? Нет, в них — свои нормы и условия познания, главное из которых — преображение ума. Изучение красоты вне ее живого ощущения — абсурд. Нелепость — изведать любовь, не любя. Нельзя познать чистоту, презрев очищение сердца. Невозможно постичь духовные явления в расслаблении духа, вне жажды совершенствования. Вне преображения души можно лишь симулировать изучение красоты. Но симуляция не приносит спасительных плодов. Нужен ли такой обман человечеству?

Цели духовного анализа музыки

Анализ в соответствии с греческой этимологией, как мы помним, — “развязывание”, “освобождение”, “распрягание”, “разрешение от уз”, “избавление”, “спасение”. Со-творенное целое рас-творяется. Духовный анализ раскрывает сокровенную в простоте сложность. То, что раньше казалось неразложимо своеобразным, что представало перед взором как схватываемая неуло-

вимой подстройкой души окаченность энергий, — вдруг обнаружилось свой источник — концепцию мироздания, мировоззренческий смысл, первоумсль о бытии.

Правильный анализ, освобождая от связанности первопричину и первоумсль энергии, не разрушает исходную связанность. Миллиарды лет назад выпавший в осадок видимый мир не заменил собою вакуум, скрытую форму бытия, но связан с ним и поныне. Так и дискретные суждения анализа должны развертываться в живой творческой атмосфере духовности и питаться благоуханиями интонационных звуковых энергий. При соблюдении такого условия анализ сам оказывается формой духовной жизни в искусстве, принимает от нее радость и красоту, а принимая — и сам начинает излучать творческую энергию жизни. Мы чувствуем ее, с восхищением читая аналитические эссе Шумана, Чайковского и иных композиторов и музыковедов. Видимо, восторг мысли об искусстве подтолкнул героев эссе Оскара Уайльда к весьма преувеличенным суждениям (“обсуждать красоту какого-нибудь предмета — это высшее, чего не можем достигнуть”, “критика созидательнее творчества”).

Противоположными признаками характеризуется неправильный анализ, холодный и тяжелый, вызывающий ассоциации со скальпелем и анатомическим столом, ибо совершается в мертвости души. Что такая опасность есть — о том предупреждает само греческое слово: одно из его значений — “смерть”. За хирургическим анализом не ощущается движущих его сил вдохновения и мирозерпательной радости, как бы благодарности за восхищение от музыки и благоговейного преклонения перед заключенной в ней красотой. В лучшем случае это интерес. Но и само это имя силы искажено. Интерес — от *inter-esse*, *inter-sum* — “иметь важное значение”, буквально — “быть посреди”. Холодный анализ — не посреди бытия, а где-то сбоку от сути, от того, что вознесло душу к красоте, — и такое положение кажется ему нормальным, корректным, “научным”: “окамененное нечувствие” высшего, типичное ослепление “страстью неведения”, как определили бы болезнь наши мудрые предки. Поистине несходны однокоренные слова “анализ” и “паралич”! В приставке *para-* — живая восходящая уверенность, в *para-* — пассивное соседство. Здесь критерий, различающий подлинный анализ от бездуховного: анализ, в противоположность парализису, полнится духовным горением и его движительная сила — жажда духовной ясности и твердая надежда на просияние смысла (а также и готовность принять указание на причину мертвенности, ибо было сказано расслабленному — *παράλιθος*: “Прощаются тебе грехи твои”).

Возвышенное рассуждение о смысле музыки обращается, как и сама музыка, ко всем духовным силам. Но прежде всего к уму,

который уже настроен музыкой, но которому предстоит еще больше преобразиться, войти в связь с сердцем и восстановить гармонию души. На его рассмотрение отдана и музыка, и ее действия в душе. Во всем этом многообразном и разнородном материале уму предстоит разобраться. Ум дискретен и вместе с тем континуален. Наполняющее его содержание — одновременно и плотные сгустки мыслей, и связная волна энергии: способность рассуждения уравновешена и спасена от распада слитностью ведения. Мысли человека суть быстрые движения, а в глубине совершается невидимое течение жизни ума, в которой он растет, укрепляется, укрепляемый энергиями сердца, обретает большую силу сцепления многого в единое, возводящую его ко все более ясному пониманию сущего.

В анализе музыки полифония ума особенно заметна. Око ума устремлено на произведение, его духовные руки разбирают устройство, раскладывают разобранное — раскладывают перед мысленным взором. Но незримым образом от анализа укрепляется вся картина представлений о музыке, о системе музыкального языка, о стилях и жанрах, о культуре, о духовной жизни. При этом представлений не умозрительных, отвлеченных, но принадлежащих уму, во-первых, живому, принявшему в себя все духовные силы, во-вторых, музыкальному, вошедшему в слух и ставшему слухом, обретшему способность интонационно-смыслового мышления. Между глубиной и поверхностью — взаимосвязь. Скрытые установки ума направляют движение аналитических суждений, а они питают глубину ума. Чем питают? Сущим, красотой — или музлитературными анекдотами, пошлостью, мнимо деловым сосчитыванием пуговиц на одежде похороненной ими музыки? Это зависит опять же от установок анализа и, шире, всей жизни человека и общества. Предмет анализа — высота шедевров — предрасполагает к возвышению жизни человечества. Но как в человеке можно изучать глубину сердца, а можно — и строение ногтей, так и в музыке. Нехорошо и бесплодно подменять рассмотрение чудесных духовных энергий красоты самоцельным исследованием частных особенностей, оставляя читателей без духовного плода! Утверждение и обогащение духовных основ жизни опытом музыки — в этом истинное призвание музыковедческого анализа.

Таков весьма схематичный ответ на вопрос, рассматриваемый в этом разделе главы. Он нуждается в конкретизации. Обратимся для примера к культурологическому анализу. В чем смысл исследования духовных интенций стилевых эпох, стадий, периодов?

Целью и основой культурологического анализа является понимание. Но что такое — понять? Понимают — любовью. Любовь же есть сроднение. Правильное понимание — не только ис-

черпывает суть мироощущения путем погружения в него — но и простирается далее. Как удивительно сказал Новалис, понять поэта — значит стать поэтом самого поэта. Даже в науке понять — продолжить. Безинициативные повторения мыслей ученого медленно, но неуклонно умерщвляют живые ростки истины. Живое же понимается жизнью и творчеством. Потому-то настоящее понимание предполагает прояснение последствий учения, которые, быть может, самому автору являлись смутно, а его продолжатель как бы снимает пелену и позволяет им воссиять в блеске и полноте. Понимание связано и с обнаружением причин замутнения истины.

Вот и проглянул подлинный предмет понимания — всегда живые истина, благо, красота, наполняющие творения культуры. Живое же понимается жизнью, любовью, творчеством. Если нет этих условий, анализирующий, а с ним и читающий, не имеют духовного плода — они не преобразовали своей жизни и не открыли в своем сердце плотину, запирающую энергии неиллюзорной радости, и они не излились в мир, нуждающийся в них, — в мир, омываемый токами неприязненности, недоверия, уныния, озлобления, взаимных бесконечных обвинений. И поскольку утвердилось они в низшем, то стали беднее, чем были. И мир вместе с ним пусть на какую-то малость, но стал хуже, ибо укрепилась в нем сухость.

В анализе творений культуры нужно видеть различие между шедеврами и установками эпохи. Обратим внимание: стилевые эпохи уходят, а шедевры остаются. Почему так происходит? Потому, что стилевые эпохи со-временны, а шедевры со-вечны. Как уже говорилось, Моцарт вырос из классицистских установок эпохи. Но вырос — это и значит, что не остался в почве, а поднялся над землей, ибо находясь в земле, как увидеть солнце? Разве только очами веры. Вера в красоту приподнимает росток гения над поверхностью эпохи. Раз произведение искренно, то и своеобразно. Оно выросло из уникальных обстоятельств исторического времени и места: закон почвы. Но изначально самобытная его душа-энергия вознесла побеги над землей; оно осветилось единым для всех солнцем истины и красоты, к нему потянулись ветви духовной радости, образовав чудесного вида крону: закон неба.

Но почему же уходят стилевые эпохи? Видимо, в них есть нечто преходящее, не достигающее вечной жизни? Здесь мы выходим к принципу культурологической критики. Ее не нужно понимать как ругань. В соответствии со смыслом греческого слова и высоким его современным значением критика — отбор наилучшего, а следовательно, и стоящий за ним дар различения. Мы обретаем его, если с настойчивостью и усилием вперем взор в истину. Где же она? Говорят, что в жизни. Но не в обыденной же,

а в истинной! А это то же, что сказать — в истине. Обыденная реальная жизнь сама нуждается в укреплении ее принципами, превосходящими реальность и возвышающимися над всеми историческими эпохами. Как остроумно кто-то заметил, нельзя быть наполовину честным, как нельзя быть частично беременным. Когда выгодно — сохранять верность, а когда невыгодно — предавать. Такой релятивизм — не мораль, а безнравственность. Ничто принципиально не меняется, если противозаконный принцип “да” себе (вместо “да” сущему в его истинности, красоте и любви) мы отнесем не к индивиду, а к коллективному “себе” — разве что увеличится масштаб зла от группового эгоизма. Народ жив, пока признает власть истины над собой и идеал истинной духовной жизни ставит выше самоопыта.

Как уже говорилось, рококо во многих отношениях прекрасно. Мы с легкой грустью слушаем изящные пьесы — ибо мечтали бы, чтобы учтивость, галантность, предупредительность, вежливость потеснили бесцеремонность и хамство в нашей жизни. Не нам судить рококо. Но истина открывает ошибки. Обычно критика рококо носит социологический характер: рококо было искусством аристократии, а она исторически была обречена. Не подняться ли в критическом суждении еще выше? Ведь последовательно восходящая интеграция представлений о мире в направлении к апофатике истины и красоты и блага — закон, вложенный в наш ум, так что невосходящий ум — вовсе и не ум в глубоком смысле этого слова. Критерий мудрости — высота восхождения. Снимем мысленно социологический довод — представим, что не одна лишь аристократия, но и рабочие, крестьяне, интеллигенция, все общество уютно расположится в мягкости рококо. Хорошо ли это? Отвечает ли истине? Нет, ибо первая же презумпция о мире — ложна. Верой своей она устремлена в идею автономности, уединенности существования. Отъединенность ставит выше единства — явное несоответствие закону сущего. Ненормально здесь и презрение к людям, недоверие к мудрости предшествовавших поколений, которые знали, что тайна мироздания — вовсе не голое многообразие, но живое единство в многообразии. Поэтому если посреди Вселенной поставить уютный диван, окружить его узорчатыми стенами, ухоженными парками и разыграть сцены интимного общения, забыв, что у жизни должно быть и усилие подвига, и напряжение труда (ведь и воля для чего-то прирождена человеку?), — в этом есть какая-то генеральная неправда, а не только социологическая. Генеральная неправда сохранилась бы и в том случае, если бы на постели в центре мироздания расположилась не одна аристократия, но и все человечество, опасно приближая свой конец. Самолюбование, служение хотениям и расслабленность духа не потеряют

эгоистическую окраску, если станут не индивидуальными и классовыми, но всеобщими. Различие лишь в том, что гибельным путь развлечения стал бы не для аристократии, а для человечества. Впрочем, иллюзии не продолжают вечно: поскольку не ради приятного сна, но для жизни рождается человек, то и был бы он разбужен и подвигнут к трезвости понимания бедою и катаклизмом разбушевавшегося зла, от которого не нашел бы убежища у сотворенного им кумира утех.

С высших позиций обнаруживается момент духовной фальши в установках классицизма, романтизма и последующих опытов человечества. Отклонения, рождавшие чувство неудовлетворенности, и были истинными причинами смен ориентиров. При этом все же новые ошибки оказывались порождениями прежних. Так, психология “лишних людей”, нигилизм, позитивизм XIX века — дети романтизма, хотя и восставшие на родителя.

Но если видим отклонения от истины в прошлом, то не важнее ли прояснить взгляд на настоящее? Во что верит цивилизация XX века? Сосредоточившись на чисто земном устройстве, не забывает ли о духовных истинах? Почему утратила дар рассуждения о красоте? Не хочет ли самовнушением успехов заменить, подменить крепость истины? Как ее вера отражается в музыке? Ответы и должны быть получены в анализах.

Множественность трактовок и проблема адекватности

В музыке, как и всюду, человеку дана свобода, а с ней и ответственность. Бесчисленны возможности понимания, но различия между верным и искаженным сохраняются. Где решение вопроса об отличиях произвола от творческой свободы? Его обычно ищут на оси формальной и содержательной горизонталей, в надежде обрести рамки, пределы дозволенной вариативности, в то время как в первую очередь нужно обратить взор на духовную вертикаль. Проблема адекватности — это прежде всего проблема духовной высоты, оберегание высшего, недопустимость снижения уровня культуры общества, защита от примитивизации, отрыва от бытийственных корней, связывающих шедевры с мирозданием.

Вся культура строится на понимании. На понимании людей? И их творений? Да, но оно вторично. Предпосылкой и основой взаимопонимания оказывается понимание логосов бытия, различение высокого и низкого, достойного и недопустимого. (Иначе общение пусть и всего человечества будет совместным помеша-

тельством.) Мудрость человечества не случайно поставила во главу угла не свои похотения, но истину, добро, красоту как ориентир для всякой деятельности.

На какие бы темы человечество ни общалось, перед ним всегда открываются две возможности: либо оно непрестанно возводит взор ввысь, либо ищет низшего. Здесь различие между истинной любовью к отечественной культуре и национализмом как своекорыстием нации, между пониманием равенства как признания священной искры духа в каждом человеке и его неотъемлемых прав на жизнь, свободу совести и др. — при ясном, однако, видении бесконечности бесконечной — от свинства до святости — иерархии людей, в которой каждый определяет себе место трудами жизни, — и вульгарным демократизмом как совместной распущенностью. Жизнь — не ровная поверхность, но гора, восходящая к солнцу.

Культура — беседа людей в целях возвышения человечества. Потому ее можно представить как бесконечное множество форм общения — начиная от диалога культур и всевозможных переключек между искусствами, до транскрипций, парафраз и, наконец, до конкретных исполнительских и творческих интерпретаций музыки. И во всех этих формах действует критерий высоты.

Из древней саги о Тристане и Изольде возникло множество вариантов вплоть до белорусского Трущана и Ижоли. В английском фильме о Тристане сюжет “демократически приближен” к возможностям современного массового зрителя — так, видимо, можно понять замысел режиссера. Но ведь они невелики — и возвышенность гибнет при переложении ее на язык пошлости.

А теперь другой случай: “Пиковая дама”. Стоит ли упрекать Чайковского за изменения, внесенные в сюжет, за смещение времени действия в иную эпоху, а главное, за резкое искажение духа первоисточника, за его радикальную драматизацию и психологизацию? Явно не стоит, ибо нет здесь снижения, но шедевр перед нами, величайший образец трагедии в музыкальном искусстве.

Обратимся к исполнительской интерпретации. Вариации моцартовской Сонаты A-dur. Не раз уже говорилось о зримой персонажности музыки композитора. И в данном случае напрашивается подобное прочтение. Так исполняет музыку молодой пианист С.Бунин. Яркие образы предстают перед слушателем сейчас и здесь как живые. Но совершенно потрясает интерпретация М.Юдиной. Она чуть замедляет темп, снижает звучность, — оттого персонажность отступает на второй план, видится как бы сквозь дымку. А что на первом плане? Прекрасная душа умосозерцающего “я” музыки — горячее сердце, пламенеющая мысль, чистая радость в раю любви и восторга. Так М.Юдина, по выражению Новалиса, становится поэтом самого поэта, открывая сокро-

венный, может быть, и для самого создателя подлинный возвышенный нерв его музыки. М.Плетнев в моцартовской музыке тоже подчеркивает момент умосозерцания, режиссерское начало словно бы возносится над актерским, размышление — над живостью конкретных образов. Но если характеризовать качественную сторону энергий умосозерцающего “я”, то точнее всего, наверное, воспользоваться понятием “интеллектуализм”. Не плещутся здесь волны свободной духовной жизни. Горению духа как бы противостоит несколько отстраненная ясность наблюдения.

При первостепенной важности духовной вертикали вопрос о формальных горизонтальных пределах в свободе интерпретации поднимается, видимо, не напрасно. Существует много “жанров” интерпретации — свободные реплики, переводы на языки других искусств, парафразы, фантазии на темы, переложения, аранжировки, канонизированные исполнительские редакции, исполнительские интерпретации... И в каждом из них — свои акценты в соотношении первоисточника и толкования и свои пределы допустимого. В переложениях они, к примеру, шире, чем в исполнительстве. Рахманинов вносит гармонические изменения, а с ними и новые стилистические оттенки в переложение гавота из Скрипичной партиты Баха. А в современной этике исполнительства изменения нотированной высоты и ритма недопустимы. Принцип Сюиты в старинном стиле А.Шнитке — стилизация, акцент здесь на воспроизведении черт старинной музыки. В Партите же Денисова акцентируется авторское отношение: возвышенная благозвучная Партита d-moll Баха (с Чаконой) попадает в трагический диссонантный контекст звучаний XX века, рождая в душе слушателя торжественный и строгий библейский вопрос: “Зачем мятутся народы и племена замышляют тщетное?”

Эстетика аутентичного исполнительства старинной музыки ставит вопрос о пределах особым образом: она допускает и даже предписывает импровизацию там, где она подразумевалась, но в чем-то ее требования строже: она не одобряет исполнения музыки барокко, произведений Моцарта современными большими составами оркестра, замены старинных клавишных инструментов на фортепиано, она стремится к точному соблюдению исполнительской манеры, протестует против жирного, густого звука, против вязкого легато, против непрерывного однообразного страстного вибрирования, изобретенного XIX веком, стремится к аутентичности штрихов, темпов, динамики, требует аутентичного понимания выразительных обозначений в их старинном, а не в современном смысле (например, *espressivo* должно пониматься не как стремление внести момент чувственной интимности, но как отчетливо-ясное выговаривание мотива). Для чего же такие

строгости? Ограничения во внешнем, в букве текста — ради подлинной свободы в понимании духа музыки. Ведь если мы верим искренности музыки, то должны верить и в бесконечность оплотненного в ней мироощущения. Отсюда этот парадокс: чем строже — тем больше свободы. Строгость — условия двери, а свобода — внутри. Если же войти не через дверь, а проломить стену, нарушится красота как искренность. Когда, например, современный скрипач преувеличенно напряженным, страстно вибрирующим звуком исполняет медленные части баховских партитур, он вводит в художественный мир музыки чуждую ей фигуру романтического героя. Но натушливое величие этой странной фигуры на котурнах заслоняет собой подлинную спокойную возвышенность музыки. Духовное подменяется душевным, объективное — субъективной имитацией. Потому вызывают интерес искания аутентичного исполнительства, которое не должно иметь ничего общего с музейной холодностью и отстраненностью, но призвано быть исполнено горным духом подлинности, требующим чистоты интонационного воображения.

Если же говорить о теоретической интерпретации, то требование адекватности становится для нее символом веры, ибо вне уважительного отношения к музыке слово музыковеда становится вовсе никчемным. Существуют, правда, произведения типа “Крейцеровой сонаты” Л. Толстого, но их ценность находится вне всякой связи с музыкой, она автономна и всецело принадлежит сфере литературы.

Опасности анализа

Если анализ не самоцель, целью же его является интерпретация, то полезно подумать не только об обогащении слышания, но и об охране драгоценного ядра, о том, как бы не внести в него искажения.

Возможность повреждающего действия деталей при нетвердом слышании целого устанавливается с очевидностью опытным путем. Представим вступительную тему Первого фортепианного концерта Чайковского — вновь, как и каждый раз, изумляемся мы таинственно непредсказуемой и достоверной свободе возвышенного гимнического чувства. А теперь обратим внимание на точный повтор ритма через каждые семь звуков. Правильные просторы русской земли тут же превращаются в ровные разделки современных огороδικов. Как это нехорошо! Чуткое ухо тут же постарается вытащить из себя, как слуховую занозу, эту мерзость мерного слышания, но она все же оставляет рану в ощуще-

нии; а если задержится в ушах чуть дольше, то может и навсегда погубить эффект первозданной свежести, заменив чувство вдохновенной жизни темы мертвечиной регламентированности.

Почему так происходит? Потому, что скрытое и должно оставаться скрытым. Нецеломудренно сосредоточиваться взглядом на служебном. Это все равно, что объяснение любви начинать не с ее онтологии — не со сроднения душ как конкретной и реальной перестройки всей системы мироощущения, теперь обретшей новый центр стяжения, новое солнце, — а с учебников анатомии и любопытства к технике в соответствии с модными теориями сексуального воспитания.

Всегда и во всем нужно помнить о важной истине методологии. Как есть две регуляции, два воздействия — снизу и сверху (возбуждение от чая — далеко не то же, что возбуждение от вдохновенной возвышенной идеи) — так есть и два способа объяснения, определения, анализа, видения и понимания. Любое определение “снизу” недотягивает до сути, ибо суть в высшем, а высшее недоступно зрению низшего: чай и вдохновляющая идея находятся в непересекающихся плоскостях. Не дойти же до сути — значит оплошиться.

Напротив, только вид сверху открывает истинную и прекрасную природу предмета, его смысл и предназначение. Недаром стремление возвысить взгляд заложено в глубины интуиции всех языков и народов, и нет народа и языка, которые не чувствовали бы различия между низшим и высшим.

Дело, таким образом, не только в сухой теории и в бережном отношении к слуху. На вершине духовности — познание любви, только она останавливает в вечности инерцию дробящего мышления. Понять духовное — значит восхититься духом: это и будет истинная гуманитарная — возвышающая человека — теория и истинная практика. Присмотримся к словам, которыми мы пользуемся для обозначения такого понимания. Восхищение. Чтобы схватить этимологическую логику слова, можно вспомнить, что апостол Павел был восхищен до седьмого неба. Восторг (от торгати — “дергать”): здесь та же логика вырывания человека из суеты и перенесение в царство сути. Изумление. Экстаз (ek — от, из *στάσις* — “положение”, “позиция”, “состояние”). Экзальтация (ex — “воз”, *altus* — “высокий” от *alo* — “вскармливаю”, “взращиваю”, “воспитываю”). Все эти слова воспроизводят в своей внутренней форме жест выхода из себя и возвышения над собой. Говоря философски — выражают принцип диалектического тождества: предмет становится сам собой, превосходя себя, принимая в себя высшее. Иначе — мертвечина, застой, болото. Юмор в побасенке Чапека “Булыжник: я внутренне работал над собой именно для того, чтобы стать бу-

лыжником" — основан как раз на неожиданном сведении принципа живого тождества ("работал над собой") к тождеству формальному, мертвому, бесплодному.

Большие искажения в познание музыки вносит разглядывание нот (даже в сопровождении слушания). На одной из встреч со студентами А.Шнитке мягко предложил: может быть, в первый раз послушать без партитуры? Каким же образом партитура может изменить естественный ход восприятия и понимания? Она приводит к потере главного — творческой активности восприятия — или дает ей иную направленность. При слушании без нот перед нами тайна, тайна будущего. Она возбуждает. Слушатель брошен в неизвестность — и нет иного способа выжить в этой ситуации, кроме как начать жить — и вот уже он, подобно композитору, нащупывает интуицией пути интонационно-драматургического развития, а реальное развертывание музыки, подобно вдохновенной жизни, изумляет его гениальной и плодотворной непредсказуемостью своих поворотов. Слушание же с партитурой подобно назидательному уроку. Все видно наперед, и чуда, зарабатываемого трудом жизни, падениями и взлетами, здесь и не может быть: восприятие находится на полном иждивении у нотного текста.

Когда же познали духовную жизнь музыки своею жизнью в ней, то обитает в нас интерпретация и истолкование музыки; ее свет стал светом нашего сердца. Невидимые опасности подстерегают анализ, если нет этой предварительной твердости, крепости, интуитивной достоверности духовного бытия в музыке.

Как научить тому, чему научить невозможно?

(О творческом начале в обучении)

Кто-то из пианистов сформулировал этот замечательный парадокс: учить следует лишь тому, чему научить нельзя. Чему же следует учить?

Мы мечтаем, чтобы открылся в учениках родник высокого творчества, творчества красоты — той красоты, о которой Достоевский сказал, что она спасет мир.

Но что есть этот родник? Познавательная установка XX века мешает нам его увидеть. XX век верит в науку, верит в технику, верит в искусство и культуру. А когда-то человечество верило в истину, добро и красоту. И Достоевский вовсе не утверждал, что искусство спасет мир, — но что красота спасет его. Павел Флоренский, русский философ, поставил точный диагноз: на смену

онтологизму мышления пришла установка психологического иллюзионизма: мы поклоняемся нашей же мысли, а не истине в ней. Мы поклоняемся искусству, а не свету красоты в нем.

Есть Логос жизни, бесконечно превышающий мысль самого гениального человека, откуда и гений черпает свою гениальность. Но мы разучились ныне вопрошанию. Вместо вопрошания мы торопимся навязать реальности наши недозрелые и неряшливые мысли. Отсюда та "воля к бездарности", которой, как полагал Бердяев, страдает XX век.

Правда, мы снисходим до вопрошания примитивных ситуаций, например в шахматной партии, — что здесь разумно, что нет — иначе проиграем. А если проиграем жизнь? Но как раз-то жизнь и организующий ее Логос не испытываем с подобающей его величию страстностью.

Между тем суть художественной гениальности как раз и состоит в проникновенном слышании голоса истины и красоты. Приведу два примера — литературный и музыкальный.

Пушкина потрясло поведение его Татьяны в "Евгении Онегине". Оно оказалось совершенно не таким, каким ожидал его видеть поэт. Низшая мысль Пушкина о Татьяне была посрамлена логосом душевной чистоты героини. Пушкин и сам во многих стихотворениях вдохновенно описал это наитие высшего. Например, в стихотворении "Пока не требует поэта к священной жертве Аполлон..."

Обратим внимание на удивительную вещь. В "Евгении Онегине" Пушкина и Чайковского перед нами — жизненная трагедия неузнанной высшей любви, отвержения великого дара. Но с образом Татьяны происходит чудо. Он и в трагедии, но и над ней. Пароксизмом отчаяния заключается опера. А над этой трагедией незамутненно и чисто льется свет духовной красоты героини. Как икона, будучи в комнате, не сливается с комнатой, так и образ Татьяны: он и в пространстве трагедии, и трансцендентен ей. Перед нами, таким образом, параллельное действие двух видов катарсиса.

Первый вид — трагедийный катарсис. Его причина — открытие очей разума и сердца, дарующее исцеление от безумия суеты через прозрение сути совершившейся трагической ошибки. Суть драматического катарсиса — покаяние, но тайное, скрытое от сознания. Второй вид — уже не косвенный катарсис, а прямой: преображение души через созерцание чистоты и святости, отблеск которых носила в своей душе Татьяна. Как это далеко отстоит от скрытого эгоцентризма романтической любви, от штампов корыстного сознания, которые толкали Пушкина на ложный путь!

Теперь пример из области чистой музыки. Шестая симфония

Чайковского. Композитор начал финал в характере траурного марша, а когда дошел до истинной темы финала, без колебаний отверг написанную часть. Почему? Потому, что идея смерти, которой окрашен каждый звук симфонии, лишь на экране страстной мысли. Но тот, кто видит смерть, кто стонет, — жив, и всеми живыми силами души отвергает смерть. Истинная тема симфонии — вовсе не смерть, но душа как жизнь. Потому и для завершения симфонии нужен вопль, нужно стенание и оплакивание, а не неуместная и фальшивая в этом контексте объективная картина траурного шествия. Кто же подсказывал Чайковскому повороты его мысли? Конечно же, логос его идеи. Так и ученика надо подвести к этому.

Но если не внешний учитель, а, по слову блаженного Августина, сама Истина, Чистота, Красота, Мудрость учит ученика внутренним образом, то какова роль внешнего учителя? Она в том, чтобы учить вопрошанию. Это и означает учить тому, чему научить невозможно. Рассматривает ли педагог целесообразность того или иного композиционного решения, или духовный смысл данной гармонии, или исполнительского приема, — он должен обращать взор ученика к логосу, эйдосу, к внутренней сбалансированности и благоустроенности развиваемой им идеи.

Такое обращение к духовному смыслу означает не пренебрежение технологией, а ее преображение и одухотворение. Выдающиеся педагоги понимали это. Когда Римский-Корсаков в своих учебниках пишет: хорошо или дурно, то это вовсе не завершающая, а пропедевтическая оценка, ибо сам же Римский-Корсаков писал, что в оркестре нет плохих звучаний, а есть лишь звучания, бессмысленно употребленные. В письме к отцу одного своего ученика он дал неблагоприятный прогноз относительно его карьеры на том основании, что у того нет потребности мыслить о мире в звуках. Увы, эта движительная сила творчества, эта художническая этика ученика не всегда подвластна педагогу.

Что нужно для того, чтобы мы могли учить невозможному? Мы должны вернуть себе естественную прозорливость в распознавании высшего и низшего.

Что такое настоящая мысль? Она голографична. Это голограмма мира. Даже если она и о частном, все равно в ней резонирует мироздание. Как в пушкинской Татьяне незримо живет идеал русской святости, так и настоящая музыкальная мысль всегда есть звучащее мирозерцание.

Настоящая, совершенная музыкальная мысль полна чистоты, красоты, света и неизъяснимого блаженства, торжествующей веры и любви. Но сколько уклонений мы видим от такой мысли. Одно из типичных — в сухость. Когда из мысли выветривается вера, когда духовность и все сущностные силы покидают ее и

мысль становится бессильной, лишенной радостной бытийственной энергии, когда она уже не поднимает ввысь, — тогда она впадает в этот порок распада чуда. В пределе остается шелуха бытия, пустая информация. Нет ли этого греха сухости в музыке и музыкальном образовании? А что такое техницизм, культ формальных изобретений, желание стать сочинителем не музыки, но новой системы и техники письма?

Еще страшнее для судеб человечества укоренение во лжи, попытка черпать силы в злой радости скепсиса, убийстве красоты, в мириадах страстей, выросших из корыстной самости человека,

Ясновидение относительно истины, ценности и красоты музыки — вопрос центральный, сущностный для образования. Но он продолжает себя во множестве подкрепляющих его частных деталей. К ним мы и переходим.

Интонационное мышление в курсе анализа

Вдохновляет самобытное, потому что оно искреннее. Пусть студент не копирует педагога, пусть уподобляется красоте живой истины — она и откроет родники творчества; музыкальная деятельность не будет тогда школьным вызубренным на всю жизнь уроком — будет самобытной.

Это духовная цель всех учебных предметов. У музыкального мышления есть и семиотическое измерение — легкость творческого владения богатствами музыкального языка. Высота и точность духовных заданий — условие и движущая сила развития музыкального мышления. Многие вундеркинды, блестяще импровизировавшие, игравшие и сочинявшие, отнюдь не глупые, застревают в созревании, когда иссякала эта сила. Те, кто стали великими музыкантами, не всегда имели столь же блестящие исходные данные.

Как взаимодействовали две стороны исторически? Владычество духовного начала неоспоримо подразумевалось. Для философов Древнего Китая музыка была зеркалом морального состояния общества. Конфуций соревновался с мудрецом Биньшоу-Цзя в нравственном анализе-толковании напева, понимания смысла его элементов. Когда древние греки спорили: хорошо или плохо смешивать в одной композиции части, выражающие нрав (этос) различных племен, это был анализ смыслового закона (нома) искусства. Распознавание добра и зла, духовной высоты и извращений в мелодиях и манере исполнения — главная тема в суждениях о музыке Отцов Церкви и средневековых авторов.

Новое время, детализировав образный мир музыки, в помощь анализу и пониманию сформировало и соответствующую детализированную семиотическую музыкально-риторическую теорию. Но критерий высоты оставался ведущим.

В XIX веке анализ дифференцировался в соответствии с различными социальными задачами: блестящие, отличающиеся гуманитарной широтой разборы Серова, предназначенные для публики и написанные в лучших традициях русской художественной критики, не похожи на технологические анализы для профессионалов.

Достижением XX века стал целостный анализ, в котором тщательность в выяснении деталей устройства звуковой формы соотнеслась с проникновением в содержательный мир произведения.

70-е годы ознаменовались становлением культурологического подхода: анализ начал обретать историческую память. Историческая координата все больше прославляла знания о музыке. Теория как база анализа устремляла усилия в сферы учений о жанре, стиле, интонации. С исследования отдельных выразительных приемов (пунктированный ритм, повторяющиеся звуки одной высоты и т. д.) акцент смещался к выявлению целостных принципов интонационно-содержательной организации музыки: стремительно развивалось учение о музыкальной драматургии как конкретном плане содержательной формы, тесно связанном с исполнительской трактовкой. "Одноэтажная" семиотика — представление о круте выразительных возможностей музыкальных средств — сменялась идеей о художественном мире музыки как основе ее поэтики. Прояснились жизненные и художественные прототипы музыкальной выразительности: проявления речевого опыта, опыта движений, общения, в частности игровой логики, пространственных представлений, отражение в музыке логики эмоций, воздействие на музыку принципов риторики, театра, поэзии, кинематографа. Изучались типы поэтик, связанных с родовой организацией искусств (лирика, эпос, драма).

Восстановив историческую память, углубившись в многообразие и сложность музыкальной поэтики, теория стоит перед новой задачей — обрести крылья. Критерий духовности призван подчинить себе служебный по сути критерий новизны, лишив его диктаторских замашек в культуре. Теоретическая база анализа стремится принять в себя новую антропологию, новую психологию, новую духовную социологию взамен социологии корысти (современный политический лозунг о приоритете общечеловеческих ценностей над классовыми интересами снимает в этом смысле тяжкие оковы с гуманитарных наук). В ближайшие годы мы, возможно, окажемся свидетелями новой эстетики и новой философии музыки, которые вырастут из глубин музыковедения; анализ найдет в них подкрепление и ориентиры.

Менялись и идеалы аналитической деятельности. Цель: доказать объективно, строго научным образом наличие постулируемого содержания — не кажется ныне притягательной, как в недалеком прошлом. (Она вдобавок и неосуществима из-за несводимости свойств целого к сумме свойств элементов.) Ныне привлекает множественность трактовок, их спор между собой, в котором единство произведения раскрывается как живое и дышащее единство. В конечном счете вся художественная культура человечества — это коллективный опыт, который каждая эпоха обращает к актуальным задачам жизни. Поэтому и история музыкальной культуры, история художественного сознания должна многократно и непрерывно переписываться — история, как и произведение, обнаруживает скрытое единство во множестве живых и разных образов.

Остановимся на семиотической стороне анализа. Развитие многообразных способов мышления на музыкальном языке — безусловно, служебная сторона аналитической деятельности, подчиненная духовным целям. Но без нее не обойтись музыканту. Кроме того, совершенствование музыкального мышления — единственное, что доступно обучению. Обучить же духовности нельзя: истина всегда жива, неожиданна, неповторима, всегда прорастает в личном опыте каждого стремящегося к ней, дается человеку как плод его осмысленной жизни.

Каким же образом анализ участвует в развитии свободы интонационно-образного мышления? Каждый успешный акт анализа проясняет и всю систему культурных представлений: совершенствуется видение языка интонаций, их противостояния и смешения, ярче выявляется своеобразие личности композитора и его стиля, рельефнее ощущается национальный и эпохальный стиль, вырисовывается своеобразие жанрово-фабульных решений... И обратный процесс: изменившееся культурное сознание анализирующего способствует более углубленному познанию произведений в последующих анализах. Теоретические знания опосредуют этот круговращательный процесс, а методология способна помочь ему.

Предельная цель становления ума-слуха — такое сжатое и целостное видение всей культуры, всех накопленных историей человеческих смыслов и ценностей, которое при необходимости может детализироваться, открывая в каждом фрагменте бесконечность, но не теряя при этом ощущения целого. Идеальный музыкант и слушатель свободно читают историю человеческого духа по книге интонаций, воспринимают каждое произведение и каждый стиль, жанр, произведение, каждую клеточку произведения в контексте одномоментно ощущаемой культуры человечества, постигая неповторимое своеобразие каждого явления и его место в культурной истории. Эта подвижная, сжимающаяся и

разжимающаяся картина, динамично сопрягающая свои элементы, — не вещь в себе, а средство духовного познания. Бесконечность, вошедшая в личность, схватывается всей совокупностью сущностных сил — разумом, интуицией, чувством. Между знанием и интонационным видением нет стены: рациональное целеустремление тут же растворяется в прозрении, и наоборот, интонационное прозрение конденсируется до такой ясности, что легко формулируется в слове.

Анализ впервые — среди всех музыковедческих дисциплин — может подойти к этой цели системно, погружая знания о культуре в плоть интонационного ощущения. Анализ приводит в движение культуру анализирующего, совершенствуя его способность понимать язык интонаций, музыку и жизнь, отраженную в ней, обогащает личность. Как сделать этот процесс эффективнее?

Слово прорастает в интонационное слышание, а оно может быть описано словом. Сообщаемость двух мышлений не означает тавтологии — она служит стимулом и двигателем аналитического процесса. Как могла бы выглядеть их беседа? Вообразим этот мысленный диалог по поводу первой части Сонаты Моцарта Es-dur (K-282).

“Теоретик“, прячущийся в сознании музыковеда, усмотрел бы в ней некоторые признаки старинной сонатной формы и объяснил бы их стилизацией. А интонационная сторона мышления? Она, скорее всего, не согласилась бы с этим. “Смотри, — сказала бы она укоризненно “теоретику“, — какие контрасты жизнеощущения в этой по-моцартовски яркой музыке, как стремительно меняется психическое состояние! В начальной фразе что-то от героической генделевской арии. Величие и спокойствие воли — и вместе с тем сдерживаемая страстность. А уже через несколько тактов — горестные вздохи арии ламенто, учащающееся дыхание и драматическое напряжение. И вдруг — какой контраст, какое внезапное и освежающее отрешение от страданий! Подобно прохладному ветерку среди иссушающего зноя является образ, в котором — радость и облегчение. Грациозные движения, изящная речь, становящаяся все оживленнее, свободная игра мысли, доброжелательная и почти беспечная улыбка — во всем ощущается такая всепроникающая легкость, что хочется порхать мотыльком!”

“Теоретик“ соотнес бы эту трактовку с музыкальными средствами, с интенсивным развитием, пронизывающим пятнадцать тактов экспозиции: напряженное противодвижение линий в главной партии сменяется топтанием баса в побочной; вместо фигур, характерных для сопровождения вокальной музыки, появляются танцевальные обороты, вместо легато — легкие стаккатные штрихи, учащается дыхание мелодических фраз. Главная и связующая партии наполнены омрачающими гармоническими сдвигами.

Например, звук As во втором такте (вместо возможного в рамках местного B-dur звука A) сгущает атмосферу серьезности и значительности. Напротив, в побочной партии — почти легкомысленная симметрия T D — D T. И в мелодии вместо страстных и гибких задержаний — лишенное внутреннего напряжения движение по звукам аккордов. Почему отсутствует главная партия в репризе? “Теоретик“, оснащенный множеством методологических приемов, предлагает мысленный эксперимент: если подставить главную партию, что получится? Импульс развитию, возникший в разработке, сделал невозможным буквальное повторение репризы: она чересчур закруглила бы форму, придав ей черты песенности и лишив ее устремленности. А устремленность необходима не только самой первой части, но и всей сонате. То, что медленная сонатная форма открывает цикл, а не прячется, как обычно у Моцарта, в середине, — накладывает на нее особую ответственность: вопреки тягучему темпу слушатель должен почувствовать скрытый динамизм и настроиться на интенсивное симфоническое развертывание цикла. Начало же репризы прямо со связующей партии, вдобавок динамизированной, усиливает напряженное течение сонатного развития. И только в коде, когда развитие уже полностью себя исчерпало, появляется наконец пропущенная в репризе главная тема. Но теперь это запоздалое закругление формы уже не подвергает сомнению общую ее динамичность.

“Но разве только неловкость в форме ощущаем мы, подставив главную партию в репризу? — возразила бы интонация. — Посмотри, в какой муче изогнулась в первом же такте разработки генделевская интонация. Где ее былое величие? Дыхание сбилось, ее всхлипывания раздирают мне душу. Вытолкнуть ее сейчас — плачущую — на сцену? Всем показать, что разумная воля, благородная осанка и сдержанная речь — распались в минуту душевной слабости? Нет, всем сердцем я понимаю режиссера: пусть она прежде успокоится. И появление главной темы в коде вызвано не только стремлением закруглить форму. Главная тема должна вернуть себе — и возвращает — свое величие. Страдание смягчило ее. Как располагает к себе ее человечность, добрая приветливая улыбка, трогательно сочетающаяся с привычно возвышенными, размеренными движениями и горделивой осанкой! Появление ее так неожиданно! Нет больше социальной роли — есть открывшаяся душа. И это не все: цветистый пассаж перед концом — вместо былой напряженности линий! В нем отблеск беззаботной радости побочной темы. Казалось бы, величие — и грациозность; возвышенное размышление, серьезность столкновения воли и страсти; боль страданий — и освобожденная радость существования, простые чувства, счастливые горизонты юности... Есть ли между этими жизнеощущениями что-либо об-

гнее? А вот ведь, соединились в одном человеке. Герой сонаты — живой современник композитора, противоречивый до крайности, каждый раз разный, преображающийся от общения, меняющийся в борьбе с собой... Творческая смелость Моцарта рождена любовью к жизни, к реальному человеку — не эта ли жизненность влечет и сердца слушателей?"

Диалог бесконечен и способен вести все дальше и дальше в глубь познаваемой музыки.

Важное свойство развитого интонационного слуха — его точность, конкретность, как сказали бы физики, его высокая разрешающая способность. Там, где неразвитое музыкальное чувство улавливает лишь одно недифференцированное значение, совершенный слух различает сотни и тысячи оттенков смысла. Чтобы хорошо писать, Марк Твен советовал выбирать точное слово, а не его троюродного брата. И в музыке точность интонационного слышания — залог яркости и ясности композиторского творчества. Она отделяет гениальных композиторов от "малых мастеров", как выражаются немецкие исследователи. Повышение точности интонационно-смыслового слуха соотносительно с другой, казалось бы, противоположной задачей — с освоением опорных типологических моделей, таких, как балладная, поэзная, эпическая-сказовая интонация, как интонация удивленная, нежная, волевая, романтическая, шумановская, как интонация мечты, победы, экстаза, скорби... Здесь проявляется парадоксальный закон связи инварианта и варианта, не существующих друг без друга: чем больше интонационные вехи размываются потоком вариантов, тем крепче они становятся. В результате широта и системность интонационного мышления соединяется с гибкостью и пластичностью.

Освоение интонационных вех опирается на теоретические знания. И результаты анализа в какой-то мере отражают эту систему знаний. Вот одна из возможных иллюстраций. Шопеновская прелюдия A-dur — одно из любимых произведений в аналитическом репертуаре Л.А.Мазеля. К ней музыковед обращался многократно. К столь исчерпывающему анализу, кажется, трудно добавить что-либо новое. Тем не менее Е.В.Назайкинский обнаружил в ней новые грани, в частности оттенок романтической недосказанности, исходящей от речевой интонации незавершенности (66, с. 320—322)¹. Это открытие было для исследователя вполне органичным и естественным; ведь ему предшествовало длительное и фундаментальное научное углубление в проблему связи музыкальной и речевой интонации. "То, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, ко-

торой он руководствуется" — эта мудрая мысль А.Эйнштейна, как видно, отчасти справедлива и по отношению к аналитической деятельности. И чем шире теоретические знания, с помощью которых музыковед прошупывает музыкальное произведение, тем больше вероятность проникнуть в его глубины.

Как освоить микромир интонационных тонкостей?

Основной метод — сравнение. Оно приводит в движение смысловую и звуковую стороны интонации. Наличие общего позволяет отщепить различающиеся оттенки.

Насколько радикально меняется одно произведение в зеркале другого!

Романс Танеева "Менуэт". Его тема — грядущая гибель безмятежно развлекающейся аристократии, которую сметет восстание низов. Классицистский менуэт как символ обреченного галантного мира и песня "ça ira" как олицетворение грозных сил... Тема, претендующая стать символом, должна отличаться особой многогранностью, отражать одновременно разные стороны уходящего мира. И действительно, основная тема романса удивительно тонко откликается на все ключевые характеристики, рассыпанные в тексте: "рчарование", "замирание", "умильный", "вожки взмах", "стук каблучка", "размеренные звуки", "блестящей пестротой", "веселый", "призыв крикливого гобоя", "плавно", "горделиво"... Очевидно, что не любой менуэт мог бы выполнить ответственную роль символа. Попробуем осуществить эксперимент: будем мысленно примеривать к образному миру романса знакомые нам менуэтные темы...

Здесь-то и обнажится эффективность множественного сравнения: даже если не знать ключевых выражений текста, которые вобрала в себя музыка Танеева, они сами выдали бы себя, лишившись прикрытия контекста... Так, глядясь в зеркала разных сочинений, произведение открывает свою специфическую, неповторимую сущность.

Сравним танеевскую музыку, например, с менуэтом Моцарта из только что рассматривавшейся сонаты Es-dur:

29. *Tempo di minuetto*

Сре - ди на - се - дья прош - лых лет

¹ Важность этих соображений отмечена Л.А.Мазелем (44, с. 29).



Разве при этом не начинает выпирать, как кость, из танцевской темы оттенок "горделиво"? Ему уже не спрятаться, не зарыться в маскирующий контекст образа, не уйти от фиксации словом! Мы видим горделиво закинутую назад голову и полный высокомерия взгляд. И в этот самый момент — момент взлета мелодии к VI ступени во втором такте вокальной темы — мы с удивлением замечаем, что шаг танца отнюдь не менуэтный! Он шире и властнее. Конечно же, это гордое и несколько напыщенное движение имеет иные истоки — оно идет от полонеза! Задним числом обнаруживается, что и вступительная фраза фортепиано по своему ритму — точная копия полонеза Шопена.

Еще пример.

Сопоставление двух баховских гармонизаций хоральной мелодии совершенно ясно выделяет во второй из них черты скорби:

31a.



31b.



Здесь действует принцип оппозиций, глобального членения мира на противоположности. Если в интонации есть оттенок скорби, то сопоставление ее с явно радостной интонацией невольно усилит, заострит этот оттенок, откроет его сознанию. Но есть и опасность: зеркало другой интонации может оказаться

кривым — и выпятить на первый план одни свойства в ущерб другим. Опасно при анализе интонации пользоваться лишь одним зеркалом!

В эту ловушку много лет назад я попал сам, предложив студенту-композитору гармонизовать приведенную хоральную мелодию в двух вариантах — безмятежно ясном и скорбном. Настроившись получить варианты, по настроению близкие к баховским, только менее совершенные, я предвкушал удовольствие от предстоящего сравнения. Каково же было удивление, когда принесенные варианты — особенно скорбный — оказались за сотню миль от баховской музыки: не только в смысле совершенства, но и по образному строю! Гармонизованный студентом вариант в Es-dur был отравлен черной, безнадежной печалью. Обилие неустойчивых и резко диссонантных гармоний, множество отклонений, суетливая и беспомощная возня шестнадцатых — все это рождало ощущение хаоса, распада душевных сил, унижительного для человека.

Тогда мне открылось мое заблуждение: не скорбь, а победа над скорбью — истинный смысл баховской музыки! Победа чистой гармонии над хаосом и страданием. В каком величественном спокойствии проплывают два крайних голоса над опечаленными средними! Будто дух просветленной мудрости успокаивает страждущих. Удивительный пример проявления катартического эффекта в фактурно-драматургической вертикали! Ничего похожего на классицистское насилие разума над чувством. Напротив, общение голосов человеческой души поражает проникновенной доверительностью. Вслушаемся, какой добротой и любовью светится мягкая интонация успокаивающих голосов! С каким состраданием откликаются они на каждое движение чувствующей души человека! Вот щемящее задержание на третьей четверти — укол боли. И тут же крайние голоса сочувственно прочерчивают минорную гармонию. Какой это неожиданный и резкий контраст невозмутимому спокойствию и объективности начального золотого хода крайних голосов! (Позже тем же контрастом доминанты и VI ступени воспользовался Бетховен в своем глубоком "Lebe wohl!", открывающем Двадцать шестую сонату, — в этом счастливом напутствии тоже спрятана боль.) Сочувствуя скорбящим, разумные и добрые крайние голоса искренне и сильно стремятся поддерживать их — в согласованном восхождении от скорбной нижней терции c-moll к просветленной верхней терции Es-dur слышен зов надежды...

Прошлые века в сравнении видели схождение двух способностей ума. Одна из них — проницательность, умение в однородном по видимости усмотреть глубокие различия. Мудрость в понимании средневековья была связана прежде всего с этой способностью распознавать качество энергий, духовную подоплеку со-

бытий, поступков, чувств, помыслов. От света ли они, или от сатанинской тьмы? Противоположная способность — остроумие в старинном смысле: сближение далекого, обнаружение сходного в различном. Она служит интеграции представлений. Средневековые во всем искали разумность, оправданность и смысл: ради какой высшей цели существует товарное бытие, человек? Как всепроникающая разумность проявляет себя повсюду — в истории, в жизни людей, в устроении мироздания и всех его сторон? XX век ищет материальные причины, озабочен вопросом “как использовать?”.

Сравнительный анализ в музыке также сближает отдаленное и вглядывается в различия сходного, проясняет типологически общее и удивляется неповторимому, обращается к смыслу и к техническим деталям.

Основанием сравнения могут выступать все стороны интонационной формы — персонаж, лирический герой произведения и стиля, отдельные черты характера, социальные типы речи, виды фабулы, отдельные ситуации (образы победы, мечтаний). Так, сравнение женских образов побочных партий мощартовских сонат, проведенное во второй главе, было направлено на распознавание их характеров. А вот пример уточнения фабульно обусловленного состояния. Название “Это было однажды” из лирических пьес Грига настраивает на восприятие повествовательного сюжета. Как и в других сходных по теме произведениях (“Минувшие дни”, “Тоска по родине”), здесь используется сложная трехчастная форма, крайние части которой воспроизводят состояние воспоминаний, а средняя — уносит в события прошлого. В начальной теме улавливается повествовательность, даже с балладным оттенком. Но сравнение ее с темой григговской Баллады g-moll, мелодия которой печально вьется вокруг звука g тут же обнажает скрытую поэмную восторженность музыки, легкость светлой и печальной мечты.

Сопоставляемые образцы лежат в плоскости одного произведения или захватывают контекст музыкальной и художественной культуры.

В первом случае особенно интересно сравнение произведения (или его фрагментов) с самим собой — с его предварительными эскизами и с повторными редакциями. Анализирующий вправе вступить и в более активное, творчески-композиторское соприкосновение с произведением, порождая мысленно многочисленные варианты произведения — при этом обнажается суть гениального решения или выявляется сомнительность слабого сочинения. Изменять при этом можно любые средства и стороны музыки — фактуру, оркестровку, динамику, гармонию, композицию, отдельный звук...

Эффективно воспользовался этим методом П. Чайковский. В письме к Танееву (от 28 сентября 1882 г.) он продемонстрировал скрытую камерность его Третьей симфонии d-moll, представив ее темы в звучании мелодии с типично фортепианным аккомпанементом. Прием подстановки иной фактуры широко использовался в лекциях и печатных работах В.А. Цуккерман. Один из простых приемов — экспериментальное искажение динамики. Его можно встретить в работах В.А. Цуккермана и Л.А. Мазеля. Чтобы отчетливее раскрыть истоки странной и загадочной красоты темы гавота из “Золушки” Прокофьева, мне пришлось вмешаться в ее гармонию. Студенту полезно прибегнуть к методу мысленной оркестровки фортепианного сочинения и тут же спросить себя: “А что же есть в характере этой мелодии такое, что мне хочется использовать (например) тембр кларнета? Может быть, некоторая внутренняя холодность или внешний блеск? И почему другая мелодия спешит закутаться в теплый тембр виолончелей?”

Помимо воли анализирующий всегда прощупывает музыку множеством мысленных интерпретаций. Это тоже проявление принципа множественных сравнений: теоретик, уподобляясь исполнителю, ищет среди массы посредственных вариантов такой, который, вступив в резонанс с внутренней сущностью образа, составит вдруг пережить торжествующую радость открытия. Целесообразно постоянно иметь в виду также и предшествовавший исторический опыт интерпретаций, исполнительских и теоретических.

Безгранична вторая сфера избираемых объектов сравнения — музыкальная культура. Произведения, фабулы, отделенные друг от друга географически и исторически, сравниваются на жанровой, стилевой основе, на основе сходной смысловой темы (образ моря, мечты). Можно присмотреться к эволюции универсального, вечного типа контраста, например контраста объективно-внеличностного начала и субъективного отклика (характерного, в частности, для пассакалий и чакон) или противопоставления активности, энергии действия сфере созерцательности, размышлений, чувственного начала — духовному, строгости — свободе и т. п.

Наконец, контекст всей художественной культуры. Сопоставление индивидуальных и эпохальных стилей, жанров, произведений разных искусств присутствуют во многих работах. Объектами сравнения выступают внутренние миры отдельных произведений, индивидуальных, групповых, исторических и национальных стилей, жанров (например, музыкальной и поэтической поэмы, баллады), типы героев, особенности фабул. На занятиях на факультете повышения квалификации я предлагал задачу: выявить стилистические признаки, с помощью которых С.Слонимский

воссоздал в "Трех грациях" стили Боттичелли, Родена и Пикассо. С одной стороны, композитор воспользовался уже установившимся в культуре соответствием, комментируя живописный стиль с помощью современного ему музыкального стиля, но, с другой стороны, в самой музыке он в какой-то мере воспроизвел особенности духовной и интонационной стороны живописного стиля (например, поющую плавность и чистоту линий Боттичелли).

Размеры сравниваемых объектов варьируются от крохотной интонации до концепции произведения, воплощаемой в фабуле. Очень часто выводы о содержании творчества композитора делаются на основе общих контуров произведений, а сами интонации анализируются мимоходом, между тем как именно в них сама суть мировосприятия. Разве, например, две ключевые интонации — из Первой фортепианной сонаты Бетховена и Третьей баллады Шопена — не обнаруживают со всей очевидностью различий в мироощущении классицизма и романтизма?



В бетховенской фразе господствует осознавшая себя воля, равномерное движение направлено к четкой цели; мускульно-волевое усилие не оставляет места колебаниям или сомнениям. Удар наносится твердой рукой.

Шопеновская фраза, напротив, импровизационна и непредсказуема. Внутренняя жизнь ее сложна и допускает множество способов исполнения. Спонтанно взметнувшийся порыв на пути замирает, словно в задумчивости. Здесь тоже есть устремление, только не действия, а мечтаний. Цель не сверкает гранями — она туманна и манит неясным мягким светом. Во всем чувствуется романтическая недосказанность, все дышит надеждой, ожиданием... Хочется верить, что она будет, радостная встреча с необыкновенно прекрасной мечтой, — только когда, долго ли ждать?

Как выразился современный писатель, "искусство есть форма речи. Речь должна опираться на то, что нужно человеку, а не на абстрактные правила грамматики" (96, с. 143). Человеку же нужны крылья, подъемная радость высоты духовных устремлений, дающая свободу среди бед, и посреди самого страшного в истории наступления сил зла — неопровержимость любви, крепость веры и твердость упований. Все это содержится в шедеврах музыки. Анализ устремляется к ним, развивая гибкость мышления и позволяя приобщиться к волнующей красоте духовного творчества, и эта радость была бы совершеннее, если бы предмет анализа включал в себя и сочинение, как когда-то курс музыкальной формы.

Заключение

Подшло к концу наше путешествие в удивительную страну, — страну интонационной формы. Сначала она предстала перед нами как бы в тумане. Контуры ее были не очень ясны. Но постепенно туман рассеивался, открывая внутреннюю логику. И чем дальше мы продвигались во владения интонационной формы, тем сильнее она манила и притягивала к себе голосом сказочной сирены.

Мы убедились, что интонационная форма — ключ к человеку, к его целостности и глубинным истокам его жизненной активности, к тайнам духовного общения и творческого диалога с культурой. Мы видели, как до мгновения умеет сжаться художественная культура и как этими интонационными сгустками истории мыслят композиторы, исполнители и слушатели, демонстрируя свое понимание человека. Мы проникли во внутренние механизмы восприятия, в загадки музыкального слуха и обнаружили, что музыкально-теоретические дисциплины не в полной мере способствуют гармоничному развитию музыкальности. Оказалось, наконец, что в поисках секретов музыкальной формы мы незаметно обошли (с некоторыми пропусками) весь круг наук о человеке — от нейропсихологии до культурной антропологии, обнаруживая рассредоточенную в них, но на самом деле связанную и неделимую сущность музыки.

Категории прекрасного, комического, трагического, высшей реальности, художественный вкус, музыкальный слух, колебательные процессы в развитии стиля культуры и постепенный ее ход, устройство мелодии и фактуры, функции музыковедения и методы анализа музыки, духовный мир человека и гармония общества — все эти понятия и проблемы, раскинутые по разным углам музыковедческого сознания, оказываются неожиданно рядом, в самом тесном сплетении друг с другом.

Обладая способностью ориентировать людей в вопросах музыкальной формы и мышления, теория интонационной формы может стать инструментом совершенствования музыкальной культуры, профессионального и массового обучения. Она дает ключ к постижению элементов аналитической формы, без знания которой не может обойтись музыкант-профессионал. Интонационные теории и гармонии, и полифонии, и формы будут активнее служить познанию человека и углублению его человеческой сущности. Вокруг этой центральной задачи еще теснее сплотятся музыкальные (исполнительство, композиция) и эстетико-музыковедческие дисциплины, преодолев отрыв обучения от воспитания.

В отличие от формально-технологических учений, теория интонационной формы не стремится заменить собой музыку или подчинить ее себе. А такая опасность существует в современной культуре. Больше того, она осознана уже многими писателями, художниками, музыкантами: "Ныне художник творит для интеллектуалов и теоретиков — не для людей вообще и, что хуже всего, не для себя самого" (96, с. 183). Теория интонации не уводит от личности и от бытия. Напротив, пытаясь разглядеть их в зеркале интонационной формы, она ведет музыканта и любителя к музыке и к подлинной духовной жизни. Она призывает людей к самостоятельным поискам музыкальной красоты и одухотворенности — ведь здесь исполнители, композиторы, слушатели, музыковеды соприкасаются с одним из самых захватывающих источников человеческой радости: с пониманием глубины человека, с пониманием себя и своего места в мире.

Приложение 1

Система основных понятий теории

Интонационная форма — выступает как обобщающее понятие, синонимичное "форме в широком эстетическом смысле слова", по характерному выражению музыковедов. Интонационная форма предстает как синтез протоинтонационной (см.) и структурно-аналитической организаций (см.).

Структурно-аналитическая организация — выстраивается из звукового материала на основе принципов аналитичности, дискретности и соизмеримости, характерных для работы доминантного полушария мозга. Важнейшие ее подструктуры — дискретно-высотная, ритмическая, конструктивно-тематическая. (Аналитическое разложение звукового целого на стороны не следует смешивать с реальным членением музыкальной ткани на мелодии или голоса фактуры — они, как и фактура в целом, представляют собой компоненты интонационной формы, образованные союзом аналитической и протоинтонационной организаций.) Аналитическая организация обладает относительной автономностью в аспекте музыкального языка. К примеру, набор аккордов и их возможных функциональных связей знаком слушателю, подобно системе падежей словесного языка. В конкретном произведении аналитическая организация вращается в интонационную форму, но не растворяется в ней бесследно, поскольку выполняет специфическую для нее функцию звукового каркаса.

Протоинтонационная организация (протоинтонация, прототипы интонационной логики, фабулы) — это как бы интонационная форма, какой она видится при мысленном исключении из нее аналитической стороны. Реальность протоинтонационной организации, вопреки ее сокрытости, доказывается рядом соображений: представление о ней позволяет объяснить связь музыки с речью, движением, с другими искусствами, историческое развитие музыкального искусства и становление музыкального мышления у индивида. Можно предположить, что нейropsychической базой протоинтонационной организации оказывается правое полушарие до его оплодотворяющего контакта с левым. На такую гипотезу наталкивают, в частности, факты сенсорной амузии, при которой нарушается дискретно-аналитическая сторона музыкальной деятельности (например, перестают распознаваться интервалы), но сохраняется недискретно-моторное постижение музыки. (Напротив, на реальность и относительную автономность аналитической организации намекают случаи моторной амузии — здесь сохраняется распознаваемость аналитических элементов при утере моторных навыков.)

Масштабно-временные уровни интонационной формы:

интонационно-мотивный, интонационно-синтаксический, фабульно-композиционный. Скрытая двойственность интонационной формы на первом уровне выявляется в противостоянии интонации и протоинтонации таким аналитическим образованиям, как мотив, фактурная ячейка, а также их элементам — интервалам, ритмическим рисункам. На втором уровне интонационная форма представлена сцеплением интонаций, движением интонационных линий, скрепленных образно-интонационной логикой. Аналитическая же сторона выявлена в метрически и гармонически упорядоченной синтаксической организации внутритематических отношений. На высшем масштабном уровне двойственность обнаруживает себя в явлениях фабулы и композиции.

Интонация — проявление интонационной формы на ее низших масштабно-временных уровнях. По протяженности совпадает с мотивом, фразой, сцеплением фраз. Специфический признак интонации как явления интонационной формы — нерасторжимое единство высотных, ритмических, артикуляционно-тембровых, громкостных и прочих сторон, устремленное к смыслу. Виды интонации: интонация в собственном смысле слова (опирающаяся на вокально-речевые механизмы), пластический знак (озвученный жест, "немая интонация" — по Асафьеву), изобразительный знак.

Обобщенная (генерализованная) интонация выступает как свернутое (скрытое) множество конкретных ее реализаций — в одном или многих произведениях. Важнейшие типы обобщенной интонации: генеральная интонация произведения (ее нужно отличать от ключевой интонации — реальной интонации, наиболее точно представляющей генеральную), стилевая ("бетховенская", "баховская", "шумановская", "романтическая"), жанровая интонация (например, "балладная", "поэзная").

Фабула и композиция — обнаружение скрытой двойственности музыкальной формы на высшем ее масштабном уровне. Как и интонация, фабула скрепляется смыслом. Так, лирическая волновая фабула непосредственно подчиняется логике чувства (фазы возбуждения и успокоения, напряжения и расслабления, сдерживания и действительной разрядки, омрачения и просветления), за которой угадывается логика жизненных обстоятельств. Фабула эпического типа определяется логикой повествования; здесь выделяется фигура повествователя, а в обрисовке жизненных ситуаций чаще используются изобразительные знаки. Аналитическая организация звуковой материи на высшем уровне формы рождает композицию. Это своего рода конструктивно-звуковой остои музыки, последование функционально дифференцированных ее частей и фаз. Разграничение частей по их функциям (вступительная, экспозиционная и т. п.) опирается на звуковысотные средства (тональный план, функционально-гармоническую устойчивость-неустойчивость, законченность-незаконченность) и тематическую организацию, рассмотренную с конструктивно-звуковой стороны (темы, взятые в таком аспекте, предстают как темы вариаций, главной партии сонатной формы, рефрена или эпизода в рондо — но не как темы любви, вражды, рока, фашистского нашествия, не как темы, рисующие облик персонажа в увертюре или характер повествователя в балладе: этой, интонационной, стороной тематическая организация входит уже в фабулу).

Литература

1. Августин. Творения. Кн. 14. Ч. 5. — Киев, 1882.
2. Аверинцев С.С. Красота как святость // Курьер. 1988. № 7.
3. Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. — М.: Сов. композитор, 1986. — 240 с.
4. Арановский М.Г. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора: К постановке проблемы // Вопросы музыкального стиля. — Л., 1979. С. 140—156.
5. Асафьев Б.В. Речевая интонация. — М.; Л.: Музыка, 1965. — 136 с.
6. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс: Книжки первая и вторая. 2-е изд. — Л.: Музыка, 1971. — 376 с.
7. Балон Л.Я., Деглин В.Л. Слух и речь доминантного и недоминантного полушарий. — Л.: Наука, 1976. — 218 с.
8. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. — М.: Сов. композитор, 1975. — 495 с.
9. Белый А. Ритм как диалектика и "Медный всадник". — М.: Федерация, 1929. — 280 с.
10. Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы. — М.: Музыка, 1970. — 228 с.
11. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. — М.: Музыка, 1978. — 332 с.
12. Брабин Г. Родной язык и мозг // Курьер. 1982. №3. С. 10—13.
13. Брагина Н.Н., Доброхотова Т.А. Проблемы функциональной асимметрии мозга // Вопросы философии. 1977. №2. С. 135—150.
14. Брызгунова Е.А. Звуки и интонации русской речи. — М.: Русский язык, 1978. — 278 с.
15. Бунин И.А. Собр. соч. Т. 9. — М.: Худ. литература, 1967. — 622 с.
16. Вагнер Р. О дирижировании // Дирижерское исполнительство. — М., 1975. С. 87—132.
17. Валери П. Об искусстве. — М.: Искусство, 1976. — 622 с.
18. Валькова В. К вопросу о понятии "музыкальная тема" // Музыкальное искусство и наука. — М.: Музыка, 1978. Вып. 3. С. 168—190.
19. Восприятие речи: Вопросы функциональной асимметрии мозга / Ред. В.П.Морозов, И.А.Вартанян, В.И.Галунов и др. — Л., 1988. — 135 с.
20. Гинзбург Л. О старом и новом. — Л., 1982.
21. Гнесин М.Ф. Начальный курс практической композиции. 2-е изд., испр. и доп. — М.: Музгиз... 1962. — 215 с.
22. Гофман Э.Т.А. Старинная и новая церковная музыка // Музыкальная эстетика Германии XIX века. В 2-х т. — М., 1982. Т. 2. С. 8—32.
23. Доброхотова Т.А., Брагина Н.Н. Функциональная асимметрия и психопатология очаговых поражений мозга. — М.: Медицина, 1977. — 359 с.
24. Ершов П.М. Режиссура как практическая психология: Взаимодействие людей в жизни и на сцене. — М.: Искусство, 1972. — 352 с.
25. Закуев А.К. Психология Иби-Сины. — Баку, 1958.

26. И в а н о в Вяч.Вс. Очерки по истории семиотики в СССР. — М.: Наука, 1976. — 303 с.
27. И в а н о в Вяч.Вс. Нейросемиотический аспект изучения музыки. — 1977, машинопись.
28. И в а н о в Вяч.Вс. Чет и нечет: Асимметрия мозга и знаковых систем. — М.: Сов. радио, 1978. — 185 с.
29. И в а н о в Вяч.Вс. Пространственные структуры раннего театра и асимметрии сценического пространства // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). — М.: Сов. художник, 1979. С. 5—34.
30. И в а н о в В.В. Структура гомеровских текстов, описывающих психические состояния // Структура текста. — М., 1980. С. 81—117.
31. И с а а к С и р и н. Творения. — Сергиев Посад, 1911.
32. История эстетики: Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. — М.: Искусство, 1962—1970. — Т.1 — 1962. — 682 с.; Т. 3 — 1967. — 1006 с.
33. К а г а н М.С. Человеческая деятельность: Опыт системного анализа. — М.: Политиздат, 1974. — 328 с.
34. К а н т И. Из лекций 1762—1764 годов (на основе рукописей И.Г.Гердера) // Гусейнов А.А., Иррилиц Г. Краткая история этики. — М., 1987. С. 558—578.
35. К о н и А.Ф. Советы лекторам // Об ораторском искусстве/ Авт.-сост. А.В.Толмачев. 4-е изд., перераб. и доп. — М.: Изд. политической литературы, 1973. С. 171—178.
36. К р а к а у э р З. Природа фильма: Реабилитация физической реальности. — М.: Искусство, 1974. — 423 с.
37. К р а у з е Вл. Гомеровский словарь. — СПб., 1880. — 530 с.
38. Л е К о р б ю з е. Архитектура XX века. — М., 1970.
39. Литературная история Соединенных Штатов Америки. Т.2. — М.: Прогресс, 1978. — 526 с.
40. Л о т м а н Ю.М. Тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Ученые записки ТГУ. Вып. 365; Труды по знаковым системам, VII. — Тарту: ТГУ, 1975.
41. Л о т м а н Ю.М. Театральный язык и живопись: К проблеме иконической риторики // Театральное пространство: материалы научной конференции (1978). — М.: Сов. художник, 1979. С. 238—252.
42. Л у р и я А.Р., Цветкова С.Л., Фурер Д.С. Афазия у композитора // Проблемы динамической локализации функций мозга: Сборник трудов, посвященный С.А.Саркисову в связи с 70-летием со дня рождения. — М.: Медицина, 1968. С. 328—333.
43. Л у р и я А.Р. Нейропсихологический метод анализа процессов восприятия // Психологические исследования. — М.: МГУ, 1976. Вып. 6. С. 85—96.
44. М а з е л ь Л.А. Музыкознание и достижения других наук // Сов. музыка. 1974. №4. С. 24—35.
45. М а к о в е л ь с к и й А. Досократики. — Казань, 1914—1919. Ч. 1—3.
46. М а с л о в С.Ю. Асимметрия познавательных механизмов и ее следствия. // Семиотика и информатика. Вып. 20. — М., 1983.
47. М е д у ш е в с к и й В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
48. М е д у ш е в с к и й В.В. Какая наука нужна музыкальной культуре? // Сов. музыка. 1977. №12. С. 78—84.
49. М е д у ш е в с к и й В.В. Человки в эскизе интонационной формы // Сов. музыка. 1980. №9. С. 39—48.
50. М е д у ш е в с к и й В.В. Интонационная теория в исторической перспективе // Сов. музыка. 1985. №7. С. 66—70.
51. М е д у ш е в с к и й В.В. Музыкальное произведение и его культурно-генетическая основа // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. — Киев, 1988. С. 5—18.
52. М е д у ш е в с к и й В.В. Музыкальное произведение: проблема духовности // Сов. музыка. 1988. №5. С. 6—15.
53. М е д у ш е в с к и й В.В. Может быть, вернемся к истокам? // Вестник высшей школы. 1988. №8. С. 73—80.
54. М е д у ш е в с к и й В.В. Сущностные типы человека и музыка // Музыка — Культура — Человек. — Свердловск, 1988. С. 45—64.
55. М е д у ш е в с к и й В.В. Музыкальное мышление и логос жизни // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. — Киев, 1989. С. 18—28.
56. М е д у ш е в с к и й В.В. Культура и культуроведение? // Сов. музыка. 1990. №5. С. 44—48.
57. М е д у ш е в с к и й В.В. Фантазия в культуре и музыке. Рукопись.
58. М е д у ш е в с к и й В.В. Тайные энергии музыки. Рукопись.
59. М е д у ш е в с к и й В.В. От средневековья к Новому времени. Христианское трезвение и рационалистическое мышление // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения. Материалы музыковедческого конгресса. — М., 1989.
60. М и л и т а р е в А.Ю. Этимология слов со значением "творение", "создание" в афро-азиатских языках // Вопросы древневосточной культуры. — Даугавпилс, 1982 (Даугавпилсский вестник. № 1). С. 23—25.
61. М и н д а д з е А.А., Мосидава В.М., Какубери Т.Д. О "музыкальной" функции правого полушария мозга человека // Сообщения Академии наук Грузинской ССР. 1975. Т. 19. С. 457—459.
62. М о к у л ь с к и й С.С. История западноевропейского театра. Ч. 2. — М.; Л.: Искусство, 1939. — 568 с.
63. М о р о з о в В. Биофизические основы вокальной речи. — Л.: Наука, 1977. — 232 с.
64. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / Сост. и ред. В.И.Шестаков. — М., 1966.
65. Н а з а й к и н с к и й Е.В. О музыкальном темпе. — М.: Музыка, 1965. — 95 с.
66. Н а з а й к и н с к и й Е.В. О психологии музыкального восприятия. — М.: Музыка, 1972. — 383 с.
67. Н а з а й к и н с к и й Е.В. Взаимосвязи интервальных и ступенных пред-

- ставлений в развитии музыкального слуха // Воспитание музыкального слуха. — М.: Музыка, 1977. С. 25 — 77.
68. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. — М., 1982. — 319 с.
 69. Островский Г.С. Как создается картина. — М.: Изд. Акад. художеств СССР, 1962. — 58 с.
 70. Петров Вл.М., Прянишников Н.Е. и др. Модель периодической компоненты массового потребления культуры: Доклад на VII Международном социологическом конгрессе (Варна, 1970). — М.: Сов. социол. ассоциация, 1970. — 30 с.
 71. Писатели США о литературе. — М.: Прогресс, 1974. — 413 с.
 72. Платон. Филеб // Собр. соч. В 3-х т. Т. 3. Ч. 1. — М., 1971.
 73. Поршнев Б.Ф. Контрсуспестия и история // История и психология. — М.: Наука, 1971. С. 7—35.
 74. Райт Г. Свидетель колдовства. — М.: Мол. гвардия, 1971. — 208 с.
 75. Римский-Корсаков Н.А. Музыкальные статьи и заметки. — СПб.: тип. Стасюлевича, 1911. — 233 с.
 76. Рогинский Я.Я. Проблемы антропогенеза. 2-е изд., доп. — М.: Высшая школа, 1977. — 263 с.
 77. Рудаков Е.А. Рауль Юссон и его исследования // Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. — М.: Музыка, 1974. С. 3—38.
 78. Ручьевская Е.А. Функции музыкальной темы. — Л.: Музыка, 1977. — 160 с.
 79. Сапонов М.А. Музыкальный фольклор и творчество композиторов Кубы. К проблеме афро-кубинского искусства // Проблемы музыкознания. — М., 1975. Вып. 2. С.84 — 127.
 80. Симеон Новый Богослов. Слова преподобного Симеона Нового Богослова. Вып. 1. — М., 1879.
 81. Симерницкая Э.Г. К нейропсихологическому анализу мозговой организации сенсорных процессов // Психологические исследования. — М.: МГУ, 1976. Вып. 6. С. 102 — 106.
 82. Сен-Мартен Л. О заблуждениях и истине. — М., 1983
 83. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. — М.: Музыка, 1973. — 448 с.
 84. Скребкова-Филатова М.С. Фактура в музыке. — М.: Музыка, 1985. — 285 с.
 85. Смирнов М.А. Русская фортепианная музыка. — М.: Музыка, 1983. — 336 с.
 86. Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — 695 с.
 87. Тараканов М.Е. Творчество Родиона Щедрина. — М.: Сов. композитор, 1980. — 328 с.
 88. Театральная энциклопедия. Т. 5. — М.: Сов. энциклопедия, 1967. — 1136 с.
 89. Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. — М.; Л.: Акад. пед. наук РСФСР, 1947. — 335 с.

90. Толстой А.Н. Художественное мышление. — М.: Сов. Россия, 1969. — 128 с. (Писатели о своем творчестве).
91. Тонконогий Н.М. Введение в клиническую нейропсихологию. — Л.: Медицина, 1973. — 255 с.
92. Уайльд О. Критик как художник // Уайльд О. Полн. собр. соч. — СПб.: А.Ф.Маркс, 1912. Т. 3-4. Кн. 7. С. 208—269.
93. Унилатеральный электросудорожный припадок: Нейрофизиология, клиника, лечебное действие при психозах / Ред. Н.Н.Трауготт. — Л.: Наука, 1979. — 171 с.
94. Успенский В.А. О вещных коннотациях абстрактных существительных // Семиотика и информатика. — М.: ВИНТИ, 1979. Вып. 11. С. 142—148.
95. Фант Г. Акустическая теория речеобразования. — М.: Наука, 1964. — 284 с.
96. Фаульз Д. Башня из черного дерева // Иностран. литература. 1979. №3.
97. Федотов В.А. Начало западноевропейской полифонии (теория и практика раннего многоголосия). — Владивосток, 1985. — 160 с.
98. Флоренский П.А. Столп и утверждение истины. Опыт православной теодицеи. — М., 1914.
99. Флоренский П.А. Анализ пространственности в художественно-образительных произведениях // Декоративное искусство. 1982. №1—3.
100. Флоренский П.А. Обратная перспектива // Ученые записки Тартуского ун-та, 1967. Вып. 198.
101. Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Сценарии и замыслы балетов. Статьи, интервью и письма. — Л., 1981. — 510 с.
102. Франко И.Я. Из секретов поэтического творчества. — М.: Искусство, 1967. — 174 с.
103. Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978. — 605 с.
104. Хиндемит П. Проблема современного композитора // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. — М.: Музыка, 1975. С. 41—43.
105. Холопов Ю.Н. Метрическая структура периода и песенных форм // Проблемы музыкального ритма. — М., 1978. С. 105—163.
106. Холопова В.Н. Фактура. — М.: Музыка, 1979. — 87 с.
107. Цеплитис Л.К. Анализ речевой интонации. — Рига: Зинатне, 1974. — 272 с.
108. Цуккерман В.А. Целостный анализ музыкальных произведений и его методика // Интонация и музыкальный образ. — С. 264—320.
109. Чайковский П.И. Полн. собр. соч. Т. 7. — М.: Музгиз, 1962. — 644 с.
110. Чернова Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М., 1984. — 144 с.
111. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем. Т. 14. — М.: Гослитиздат, 1949. — 684 с.
112. Чичерин А.В. Для чего изучать литературный стиль? // Лит. учеба. 1979. № 1. С. 184 — 188.

113. Шиллер Ф. О наивной и сентиментальной поэзии / Шиллер Ф. Собр. соч. Т. 6. — М., 1957.
114. Шнитке А.Г. Заметки об оркестровой полифонии в Четвертой симфонии Д.Д.Шостаковича // Музыка и современность. — М.: Музыка, 1966. Вып. 4. С: 127—162.
115. Шуман Р. Избр. статьи о музыке. — М.: Музгиз, 1956. — 400 с.
116. Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. Т. 1. — М.: Музыка, 1975. — 407 с.
117. Эйзенштейн С. Рисунки. — М.: Искусство, 1961. — 226 с.
118. Эйзенштейн С. Избр. произведения. В 6 т. — М.: Искусство, 1964 — 1971. Т. 2. — 567 с.; Т. 3. — 1964. — 672 с.
119. Юссон Р. Певческий голос: Исследование основных физиологических и акустических явлений певческого голоса. — М.: Музыка, 1974. — 262 с.
120. Bever T.J., Chiarello R.I. Cerebral dominance in musicians and nonmusicians. — Science, 1974. Vol. 185. №4150. P. 537—539.
121. Gott, P.S. Language following dominant hemispherectomy // Journal of neurology, Neurosurgery and psychiatry, 1973. Vol. 36. №6. PP. 1082—1086.
122. Jackson J.H. Singing by speechless (aphasic) children. — Lancet, 1871. Vol. 2. PP. 430—431.
123. Jaynes J. The origin of consciousness in the breakdown of the bicameral mind. — Boston, 1976.
124. Jiraneck J. Tajemství hudebního významu. — Praha: 1979. — 164 s.
- 124a. Kurth E. Musikpsychologie. — Berlin, 1931.
125. Monrad-Krohn J.H. Dysprosody or altered "melody of language". — Brain, 1947. Vol. 70. PP. 403 — 423.
126. Music and the brain: Studies in the neurology of music / Ed. by Critchley and R.A.Henson. — London: Heinemann, 1977. — 459 p.
127. Sachs C. The commonwealth of art: Style in the fine arts, music and the dance. — London: Dobson, 1955. — 404 p.
128. Sachs C. The wellsprings of Music. The Hague: Martinus Nijhoff, 1962. — 228 p.
129. Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. — Leipzig: Philipp Reclam, 1973. — 679 S.
130. Sears T.A. Some neural and mechanical aspects of singing // Music and the brain. — London, 1977. PP. 78—94.
131. Smith A. Speech and other function afterleft (dominant) hemispherectomy // Journal of neurology, neurosurgery and psychiatry. 1966. Vol. 29. №5. PP. 467—471.
132. Vinton J. A change of mind // The music review. 1974. Vol. 35. №34. PP. 301 — 318.

С о д е р ж а н и е

О т а в т о р а	3
О чем эта книга?	3
Глава 1. ОСНОВНАЯ ИДЕЯ КНИГИ: ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМА КАК	
ЕДИНСТВО ПРОТОИНТОНАЦИОННОЙ И АНАЛИТИЧЕСКОЙ	
СТОРОН	8
О звуко-смысловой форме музыки	8
Синкретиз — анализ — синтез в устройении формы	11
Особенности аналитической и протоинтонационной организации	14
Музыкальный звук: тело, душа, дух	28
Интонация и интонационная гармония	33
Глава 2. ВНУТРЕННИЙ МИР ИНТОНАЦИОННОЙ ФОРМЫ	48
О способах построения смысловых миров музыки	50
Интонация персонажа	52
Интонация лирического героя	60
Духовное "я" ("мы") музыки	64
Типология интонаций	70
Генеральная интонация произведения и стиля	74
Музыкальный язык — словарь жизненных проявлений	83
Глава 3. МЕЛОДИЯ, ФАКТУРА, КОМПОЗИЦИОННО-ФАБУЛЬНАЯ	
ОРГАНИЗАЦИЯ	86
Мелодия как интонационный организм	86
Фактура	105
Композиционно-фабульная организация музыки	124
Глава 4. МУЗЫКАЛЬНАЯ ПСИХОЛОГИЯ И НЕЙРОСЕМИОТИКА	149
Процессуальное и одномоментное. Звуко-смысловое свертывание и	
развертывание как главный семиотический механизм мышления	149
Как произведение творит композитора, исполнителя, слушателя	157
Музыкальный слух, способности, художественный вкус	159
Нейропсихические особенности музыкального мышления	163
Глава 5. ИНТОНАЦИЯ И ИСТОРИЯ	172
Истоки музыки	173
Стилевые колебания	176

Глава 6. О СУЩНОСТИ МУЗЫКИ.....	195
Об энергийно-смысловом подходе в искусствоведении.....	196
Интонация — слово — изображение.....	200
Интонация как фундаментальное явление культуры.....	204
Музыкальная интонация красоты.....	210
Глава 7. ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ ПОСТИЖЕНИЕ МУЗЫКИ.....	222
О постижимости красоты.....	222
Цели духовного анализа музыки.....	228
Множественность трактовок и проблема адекватности.....	233
Опасности анализа.....	236
Как научить тому, чему научить невозможно? (О творческом начале в обучении).....	238
Интонационное мышление в курсе анализа.....	241
Заключение.....	254
Приложение. Система основных понятий теории.....	257
Литература.....	261

Нотное издание

**МЕДУШЕВСКИЙ ВЯЧЕСЛАВ ВЯЧЕСЛАВОВИЧ
ИНТОНАЦИОННАЯ ФОРМА МУЗЫКИ**

Редактор И. Бобыкина. Художник А. Ременник. Худож. редактор
И. Дорохова. Техн. редактор Е. Блюменталь.
Корректор Е. Залеская.

ИБ № 2279

Сдано в набор 15.11.90 г. Подп. к печ. 07.06.93. Форм. бум. 60X90 1/16. Бумага
офсетная № 2. Гарнитура шрифта таймс. Печать офсетная. Печ. л. 17,0. Усл. печ. л.
17,0. Усл. кр.-отт. 17,5. Уч.-изд. л. 16,22. Тираж 3000 экз. Изд. № 8935. Зак. № 4497.
Цена договорная.

Издательское объединение "Композитор"
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14-12

Орехово-Зуевская типография Упрполиграфиздата Мособлисполкома,
ул. Дзержинского, д. 1.