

О симфонизме Брукнера и его внемузыкальных основаниях



Не так много в интернете статей отечественных музыковедов о Брукнере. Ещё одна не помешает. Есть интересные мысли и неожиданные сопоставления фактов и имён.

* Рекомендовано к прочтению Михаилом Аркадьевым:)

Константин Зенкин

доктор искусствоведения, профессор Московской консерватории

О СИМФОНИЗМЕ БРУКНЕРА И ЕГО ВНЕМУЗЫКАЛЬНЫХ ОСНОВАНИЯХ

В мире симфонизма 19 столетия положение Брукнера оказывается парадоксальным. С одной стороны, именно Брукнер занимает наиболее прочное, несомненное, а в чём-то и высшее положение на симфоническом «Олимпе». И не только в силу того факта, что он написал одиннадцать симфоний и в инструментальных жанрах почти ничего кроме, но и в силу особой яркости, особой интенсивности проявления определённого качества музыкального мышления, получившего название «симфонизм». В самом деле, если понимать симфонизм как мышление о мире и человеке, осуществляемое изнутри музыкально-интонационного процесса, то у кого ещё названное качество мы встретим в незамутнённо-чистом виде и во всеобъемлющей полноте?

С другой стороны, характер музыкального мира Брукнера и методы мышления ставят его в совершенно уникальное положение среди современников (пожалуй, столь же уникален, но в силу совершенно иных предпосылок, был Берлиоз). Мендельсон, Шуман, Брамс, Бородин, Чайковский, Дворжак, Франк, Лист, Танеев — все они так или иначе «группируются» и образуют «зоны пересечения». Брукнера же можно (и то лишь отчасти) сопоставить с Вагнером, с которым, впрочем, в силу различия основных жанров творчества, он «разошёлся» более, чем с кем-либо другим.

У Брукнера есть предшественники: Бетховен и Шуберт, чьи последние симфонии в некоторых отношениях явились далёким прообразом уникальной брукнеровской концепции. Есть и продолжатели — но лишь в том отношении, что они сами не могли бы состояться без открытий Брукнера: здесь и антипод Малер, и «Брукнер 20 века» — Воан-Уильямс. Но среди современников Брукнер одинок, так как он находился вне устоявшейся системы антиномий романтического образного мира и вне господствовавшего принципа поэмого симфонизма, проявлявшегося даже в симфониях Брамса, не говоря уже о

Чайковском и Франке, и продолжавшего давать пышные всходы после смерти Брукнера — у Скрябина, Рахманинова, раннего Шенберга, Шимановского и многих других.

Прежде чем попытаться выявить специфику Брукнера на фоне творчества его современников, имеет смысл обратить внимание на один из важнейших аспектов понятия симфонизма.

Во-первых, симфоническое мышление имеет имманентно-музыкальную природу, то есть весь смысл произведения заключается в недрах музыкальной интонации. Но, во-вторых, чтобы музыка стала подлинно симфонической, то есть чтобы она стала мышлением о мире (о внемузыкальном), её имманентный смысл должен интенсивно и постоянно трансцендироваться, порождать внемузыкальные ассоциации, её сущность должна так или иначе именоваться. Уточним, что имманентность (самодостаточность) музыкальной интонации вовсе не исключает возможности любого внемузыкального импульса (вплоть до идеи-концепции целого) как предваряющего именованной музыки. Симфонизм, однако, претворяет все внемузыкальные импульсы в чисто музыкальную сущность.

Проблема соотношения собственно-музыкального и внемузыкального исключительно сложна. Она уже по своему предмету выходит за рамки «чистого» музыковедения и требует музыкально-философского подхода. Существует тенденция подвергать сомнению само наличие чисто музыкальной сферы: вспомним мысль А.В. Михайлова о том, что «только музыка — это некая условность». В то же время этой «условностью» питалось и жило музыкальное искусство 19, а во многом и 20 века.

Разумеется, не стоит, подобно Э. Ганслику, доводить до крайности идею «чистоты» музыки, вычищая из искусства звуков всё внемузыкальное. Не стоит также и видеть в идее «только музыки» — только лишь условность. Важно осознать диалектику музыкальной сущности и её имени. «Только музыка» — условность, поскольку в мире нет изолированных, непроявляемых, безымянных сущностей (имя — сущность в ином, согласно А.Ф. Лосеву). И в то же время на определённом этапе исторического развития музыка стала оформляться как «только музыка», оберегая свою самодостаточную неназываемую сущность от вульгаризирующих объяснений через иное, от попыток сведения сущности целиком к сфере иного. И это не умозрение, а интуиция, живущая в подсознании каждого подлинного музыканта 19–20 веков.

Попробуем определить, какие из характеристик произведения, даваемые нами, относятся к самой музыкальной сущности, а какие — к проявлению той же сущности в ином.

Коль скоро, согласно философско-музыкальной теории А.Ф. Лосева (которую Ю.Н. Холопов назвал «самой лучшей в 20 веке»), музыка есть «числовое становление», «выраженная жизнь чисел», то, следовательно, представления о её сущности-в-себе будут даваться, во-первых, определениями музыкальных структур, имеющих числовое выражение (интервалы, мелодические и гармонические аккорды и их соотношения, ритмы и пропорции композиции, тембры и фактурная организация как «геометрическое число»), а во-вторых, определениями, связанными с процессом становления и его фазами (например, зачин, «ход», иное, кульминация, предыкт, итог и многие другие).

Все прочие характеристики, в том числе связанные с жанровой природой интонации, относятся к области внемузыкальных смыслов. В самом деле, жанр, жанровое наименование — это уже один из слоёв имени произведения. Жанр всегда был «мостиком», связывающим музыкальную сущность с внемузыкальным миром — и когда он направлял работу композитора, фиксируя определённое место его творения в жизни

общества, и позднее, когда жанр, отражённый в музыкальном произведении, стал символизировать некое жизненное содержание.

Кроме того, положение об имманентно-музыкальной основе симфонического мышления требует уточнения в связи с характером становления крупных концепций. Ведь даже сонатную форму (которая всегда понималась как основа основ симфонизма!) невозможно понять как чисто музыкальное явление. В своё время В. Конен продемонстрировала её театральные корни, а В. Холопова — риторические. В одном из интервью Стравинский заметил, что «бетховенские сочинения никогда не являются чисто музыкальными в своей основе; его форма, созданная под влиянием философских идей Гегеля, всегда диалектична».

В самом деле, очень трудно представить, что, по крайней мере, минорные симфонии Бетховена, три последние симфонии Чайковского или симфонии Малера как целостные концепции возникали исключительно изнутри музыки, без активно идущего извне (со стороны композитора) опережающего, предшествующего именованного. Доказательства всем известны: в Девятой Бетховена и в ряде симфоний Малера они присутствуют в самом тексте в виде поэтического слова, Чайковский же оставлял свидетельства в частных письмах. Другое дело, что если композитор — подлинный симфонист, то любой трансцендентный импульс будет реализован как всё же вышедший из недр музыкальной интонации. Главный же вывод состоит в следующем: чем сильнее предметно конкретизированы и подчёркнуты логические фазы процесса становления целого, чем более активно направл

» (по выражению Лосева), заостря контрастность своих фаз, приближается к словесной определённости и создаёт мощную потенцию выхода во внемзыкальное.

Как бы то ни было, проблема музыкального и внемзыкального (одна из основных проблем симфонизма) оказалась запутанной до предела. Так, Лист с позиций подлинного симфониста отстаивал необходимость музыки, которая ценна сама по себе, без того, чтобы быть лишь «воплощением мысли», и усиливать воздействие слова[6]. Ясно, что в устах Листа эта мысль не может быть воспринята как проповедь бессодержательности музыки, речь идёт лишь о понимании её как самодостаточного мира в себе. Но вот оказывается, что симфонизм, подобный листовскому, перестал восприниматься именно в таком качестве. Так, Шимановский выступая с характерной для 1920-х годов критикой романтического (в первую очередь, вагнеровского) принципа «музыки как выражения», говорил о музыке Германии XIX века — то есть о кульминации и наивысшем расцвете симфонизма! — что музыкальное выражение стало «уже только функцией ценностей внемзыкальных, идеализированным отображением текучей действительности». Ясно, что симфонизм Листа в первую очередь должен подпасть под приведённую характеристику. Сам же Шимановский «двусмысленному», по его словам, принципу «музыки как выражения» противопоставляет самоценное искусство Шопена. В то же время Стравинский и Шопена, вместе с Листом, упрекал за литературщину, якобы искажающую логику музыкального развития.

Посмотрим теперь, какое положение занимает симфонизм Брукнера в контексте данной проблематики. В каждой из своих симфоний композитор говорит обо Всём — это Всё может быть различным образом окрашено, и в нём могут акцентироваться те или иные грани, но важно, что ему целиком и полностью соответствует Всё музыкального мира. Поэтому музыкальное Всё означает для Брукнера вообще всё сущее. Поэтому у Брукнера

нет и других тем, кроме «Всего», нет частных, специфических концепций.

Прежде всего, музыкальное Всё Брукнера — это четырёхчастный цикл симфонии как данность традиции, что для Брукнера равно данности свыше; цикл не только как схема композиции, но как вехи тернистого пути, который необходимо пройти; цикл в исконном значении — как круг, воплощающий достижение полноты и совершенства. Точнее, каждая симфония (**прим автора: В данном случае в поле зрения входят симфонии, начиная с Третьей, в которой мир Брукнера впервые обрёл полноту «Всего», а вместе с тем и индивидуально-стилевую неповторимость*) Брукнера (за исключением Восьмой) представляет собой как минимум два круга восхождения: сначала — в пределах первой части, от первоначального предощущения гармонии Всего до её экстатического утверждения в коде (с динамизацией начальной темы); следующий круг охватывает весь цикл и возвращает нас, в конце концов, после невероятного раздвижения амплитуды контрастных состояний, в ту же точку экстаза и к той же исходной теме, которой завершалась первая часть.

На особенностях брукнеровских «начал» и «концов» стоит остановиться подробнее. Как известно, начальные темы многих известных симфоний нередко обретает то или иное концепционное именование: от «стука судьбы» в Пятой Бетховена до тем фатума в Четвёртой и Пятой Чайковского, «девиза» Третьей Брамса или «Я есмь» Третьей Скрябина. Не составляют исключения и симфонии Брукнера: их начальные темы символизируют зарождение и рост Всего. Обратим внимание, что применённые к Брукнеру характеристики проистекают исключительно из самой музыкальной сущности и даже не содержат жанровых ассоциаций, ведь «зарождение» и «рост» суть фазы становления как такового. Простота гармонии и исходных мелодических интонаций (кварта, квинта, трезвучие) идеально соответствует простоте «первоначального состояния» (если воспользоваться наименованием лейтмотива, открывающего вагнеровскую тетралогию). Сама же главная тема представляет собой развитие-рост. Конечно, темы, изложение которых акцентирует процесс их собственного становления, встречались и ранее, особенно искусства в этом отношении достиг Бетховен. Но у Бетховена, как правило, процесс поисков структуры главной темы был максимально подчёркнут и сконцентрирован, это был в высшей степени драматически импульсивный процесс, когда буквально у нас на глазах выкристаллизовывалась какая-то конкретная, особенная идея. У Брукнера же ткань плавно и постепенно растёт, простейшие консонирующие интервалы тут же «обрастают» хроматическими полутонами, очень быстро воссоздавая всю интонационную сложность музыки романтизма. С полутонами первоначальная «природная» чистота и устойчивость переходят в стадию романтического томления, «первоначальное состояние» усложняется, приходя к утончённому психологизму. Однако всё это происходит постепенно, без обнаружения контраста природного и человеческого, и почти незаметно — как незаметно растёт трава или восходит солнце.

Кстати, характер начал брукнеровских симфоний особенно выпукло проявляется при сравнении с их истоком и прообразом — началом Девятой симфонии Бетховена. С одной стороны, всё очень похоже: тремоло струнных (вроде некоей первозданной стихии) и простейшие мелодические мотивы как начало мысли, элементы рождающейся темы. Но с другой стороны, у Бетховена quasi-брукнеровское рождение темы представляет собой небольшой доминантовый преддыкт, то есть подчёркивается состояние ожидания чего-то главного, что вот-вот наступит. И начиная с фанфары, по звукам тонического аккорда в бетховенской теме уже не остаётся и следа спонтанного произрастания. У Брукнера зарождение — это не ожидание главного, а всегда начало изложения самой темы на тонической гармонии, изложение и одновременно рост и развитие. Если вдуматься, то для

брукнеровских начал по существу неприемлемы такие термины, как тезис, *initio*, импульс, изложение и т. п. (хотя формально они и не противоречат материалу). Более адекватным будет именно «спонтанное зарождение».

Не менее, а, может быть, и более своеобразны окончания брукнеровских симфоний. Внешне они очень похожи на хорошо знакомый приём поэмого романтического симфонизма — динамизации темы. Однако у Брукнера заключительные экстатические кульминации фактически не вытекают непосредственно из предшествующего развития, как, скажем, коды в бетховенских симфониях и сонатах, балладах Шопена или симфонических поэмах Листа. Как правило, они начинаются снова, в очередной раз, с «нуля», из тишины, но только теперь исходная тема сосредотачивается на себе самой, окончательно приходит к себе как полноте Всего, и не переходит, как это было в экспозиции, разработке и репризе, к чему-то более частному, к раскрытию многообразия Всего.

Собственно, подобным раскрытием и является каждая брукнеровская симфония. Путь, проходимый от начального зарождения до финального экстаза, также имеет свои устойчивые и повторяющиеся признаки, проявляющиеся в композиции и драматургии отдельных частей (особенно медленных и скерцо). Однако облик всех прочих тем, воспринимающихся в качестве давших самостоятельные побег и в той или иной степени трансформированных граней обрамляющей лейттемы, уже не имеет столь устойчивой связи с драматургическим положением: многообразие Всего воплощается во множестве вариантов, и лишь исходно-завершающее Единство постоянно (об исключениях в Пятой и Восьмой симфониях, впрочем, вполне подтверждающих основной принцип, будет сказано особо). Мысль об отдельных темах симфоний как саморазвившихся гранях главной может показаться натяжкой: слишком вуалирует Брукнер единство развития, и в частности, классический метод производного контраста, стремясь представить новую тему как будто бы вне связи с предыдущими этапами, слишком подчёркивает самостоятельность и отдалённость фаз процесса. В первой части Девятой симфонии даже связующая партия вводится после генеральной паузы (в полтора такта) как новый контрастный материал, в котором звучавшие ранее мотивы преобразуются до неузнаваемости. Путь к Истине долог и извилист, хотя конечная Цель предзадана и неуклонно достигается — быть может, именно предзаданность и определяет напряжённость восхождения всего субъективного и психологического (как бесконечно удалённого от Цели) к сверхличностному соборному Единству. По мнению А.В. Михайлова, «трагичность у Брукнера усиливается от того, что есть только один порядок, в который помещён субъект: нельзя свернуть в сторону, нельзя уйти от железного строя, всё организующего, нельзя отвлечься и нельзя развлечься, так что в музыке нет ни одного момента, который не воплощал бы уже заранее порядка, который выпадал бы из порядка; итак — единственность позитивного порядка и — притом — полная безысходность, внутренняя сторона этого порядка». Приведённое высказывание, грешащее умозрительностью и более чем спорное, присутствует в контексте рассуждений А.В. Михайлова об австрийской культуре и, в частности, о политической системе Австро-Венгрии. Однако вне всякого сомнения порядок симфонического мира Брукнера был свободно и осознанно выбран самим композитором и реализовался каждый раз с теми или иными вариантами, что отнюдь не вызывает мысли о «железном строе»! Да и «шаги в сторону» у Брукнера тоже встречались — об этом чуть позже. При определённости и постоянстве основных вех пути характер брукнеровского движения отличается свободой, свойственной человеку, затерянному в безграничном пространстве. Если для симфоний, скажем, Бетховена и Брамса процесс достижения цели в высокой степени концентрирован, устремлён к итогу и обозрим как целое (ибо моделями этого процесса явились театр, риторика, роман...), то у Брукнера данный процесс (для слушателя, пребывающего в какой-либо конкретной его точке) ведёт

собственно к ближайшей кульминации, а потом — опять всё сначала: «бесконечная» череда изматывающих подъёмов и спадов... Моделью такого процесса является уже не театр и не риторика, а сама жизнь — точнее, жизнь как Мистерия (путь к Тайне).

Приведём ещё одно, удивительно тонкое высказывание А.В. Михайлова: «У Брукнера стороны противоречия, которое снимается в конечной гармонии смысла как утверждения бытия, предельно напряжены: позитивность бытия как иерархия, отражающаяся в тектонике формы, должна вобрать в себя "растекающийся", стремящийся высвободиться процесс, который именно поэтому вынужден принять вид, почти аналогичный логическому выводу, должен оправдаться как абсолютно закономерное, протекающее "по правилам" смысловое, логическое построение». Итак, процесс вынужден принять вид почти аналогичный логическому выводу и в то же время как нельзя более удалённый от последнего. В качестве логического вывода его можно воспринять лишь в случае наивной веры в «фатальность» чистой формы и логических функций её элементов. Брукнеру была присуща такая вера — и не в этом ли если не трагичность, то, по крайней мере, глубинная антиномичность Брукнера?

Также сомнительно, чтобы единственность порядка усиливала трагичность брукнеровского мира. Указанная единственность обусловлена единственностью темы брукнеровского творчества — эта тема — Всё, понимаемое как несомненное постоянство. Обрести, а затем реализовать эту тему Брукнер смог благодаря, во-первых, незыблемой религиозной вере, во-вторых, эстетической вере в «чистую форму» и, в-третьих, благодаря романтическому максимализму, обернувшись стремлением «объять необъятное». Единственность (всеохватность) темы соответствует единственности (незыблемости) порядка — таким образом Брукнер достигает органического единства содержания и формы. Феномен Брукнера, создававшего ряд вариантов (вариаций) одной концепции при предопределённой схеме — уникальный художественный факт в эпоху позднего романтизма и нарождающегося модерна — эпоху резкого усиления индивидуальности художественных концепций. Брукнер, по словам А.В. Михайлова, — *«загадочный и, действительно, единственный в своём роде осколок барочного мира в эпоху трамвая и телефона (1896 год!)»*. Точнее, в симфонизме Брукнера мир романтизма достиг максимальной полноты и доведения до предела присущих ему тенденций, что означало и одновременное самоотрицание романтизма, возвращающегося в лоно христианско-католического объективизма. Внешним выражением отмеченных процессов и оказалась подчёркнутая традиционность и ограниченность рамками задания как иллюзия несвободы — разумеется, лишь с точки зрения индивидуальности, мыслящей чисто романтически. Брукнер как композитор сам ощущал, по-видимому, безграничную свободу. В самом деле, как отмечалось выше, в раскрытии многообразия Всего Брукнер достаточно свободно «тасует» типические элементы своего мира.

Среди наиболее характерных частных (выделившихся из Всего) элементов брукнеровских симфоний отметим:

—октавно-унисонные, обычно хроматически переусложнённые речитации, мощные и грозные, возникающие либо на вершине развития главной партии (первые части Третьей и Девятой симфоний, финал Четвёртой), либо же в разработках в качестве преобразённой главной темы (например, в крайних частях Седьмой симфонии, в Восьмой и др.). Особенно выразительны появления подобных речитативов в пределах главных партий: в этом случае они вводятся как результат последовательной хроматизации и субъективизации исходного, «природного ядра» симфонии и воспринимаются как слово демиурга, оформившееся и отделившееся от спонтанного произрастания первоматерии;

—хоральные элементы, проявляющиеся в большом количестве в различных частях и на самых различных композиционных стадиях, в особенности — в медленных частях и финалах; иногда в трио скерцо;

—собственно лирические темы (обычно — в побочных партиях и медленных частях) с преобладанием вокальной, песенной интонационности (с большим или меньшим присутствием декламационности); они отличаются от главных тем (которые в мажорных симфониях имеют откровенно лирическую ориентацию), как нечто частное и индивидуальное от общего — порождающего. В их мелодиях, как правило, с самого начала преобладает вокальная поступенность (в отличие от кварто-квинтовых или трезвучных интонаций «ядра» главных тем), а в фактуре вместо тремолирующего или пульсирующего фона встречаются более индивидуализированные рисунки: отрывистые звуки струнных, как правило, *pizzicato* (ритм «шага»); либо, наоборот, полифоническое сплетение «поющих» сопровождающих голосов; для начальных тем *Adagio* характерно также аккордовое сопровождение (в трёх последних симфониях). Интересно, что основные темы *Adagio* (подобно главным темам первых) в процессе развития также неизменно приходят к экстатической кульминации — у медной группы в сопровождении *tutti* (с последовательным нарастанием — в первой, а затем во второй репризе). Но они никогда не закрепляют достигнутого нового качества и в заключении части возвращаются к исходному варианту звучания. Индивидуальности доступно вхождение в экстатическое состояние лишь на краткий момент, в миг озарения. Финальное же обретение полноты Всего связано исключительно с начальной темой симфонии, точнее, с её внеличностно-природным «ядром».

В связи с этим интересно отметить особое решение в первой части Восьмой симфонии. Всё те же характерные элементы: тремоло скрипок и педаль валторн как изначальный фон, чистая квинта кларнета, хроматизированная декламация низких струнных. Только здесь при зарождении Всего переставлены акценты: именно субъективно окрашенная декламация становится исходным элементом, а «природная» квинта едва доносится как бы издалека — как ответ, а не исток. Тем самым интонационный строй, сразу же резко индивидуализирующий тему, сближает её с темами медленных брукнеровских частей, например, Седьмой или Девятой (важным шагом на пути омрачения и субъективизации начального «ядра» стала Шестая симфония). Представляется, что специфика темы наложила свой отпечаток и на итог первой части — её коду. Это единственная кода, завершающаяся не громогласно-экстатическим звучанием, а тихим уходом в небытие — «часы смерти», по выражению самого композитора (*при автора: Между прочим, «часы смерти» — также характерный элемент для завершений первых частей минорных симфоний: в качестве грозных фатальных ударов они присутствуют в обеих ре-минорных симфониях — Третьей и Девятой*). То есть профиль драматургического развития в рамках первой части характерен именно для медленных частей, и только в коде финала исходная тема симфонии, освобождённая от хроматических полутоновых интонаций, словно «распрямляется» и приходит к фанфарному экстатическому звучанию в До мажоре;

—темы, связанные с впечатлениями от внешнего мира, в том числе:

а) собственно скерцозные: помимо скерцо, нередко встречаются в заключительных партиях первых частей (особенно самостоятельны и значительны они в Седьмой и Девятой симфониях). Скерцо (как «бег жизни») предстаёт у Брукнера почти всегда в мрачных, минорных тонах — единственное мажорное скерцо — в Четвёртой симфонии. Медленные же части, как правило, создают компенсирующий «противовес» господствующему настроению симфонии — как ответ-антитезу со стороны «Я» — Всему.

В минорных Третьей, Восьмой и Девятой симфониях медленные части мажорны. В мажорных — почти всегда минорны и даже трагичны (в Четвёртой и особенно в Седьмой). Но даже в фа-мажорном Adagio Шестой симфонии (Ля мажор) основная тема имеет скорбный колорит, начинаясь с отклонения в минорную субдоминанту;

б) танцевальные, чаще вальсовые темы — появляются в различных разделах скерцо, либо в финалах, или даже в побочной теме первой части (Четвёртая симфония).

Таким образом, первые части можно представить в качестве развёртывания множественности мира на основе единого истока как потенции Всего с последующей реализацией единства (в кодах). Вторые и Третьи части — дальнейшее развёртывание множественности (следующий круг) на основе полярных противоположностей: субъективно-личностного переживания (Adagio) и «бега» внешнего мира (Скерцо). Перед финалами в таком случае стоит задача невероятной сложности: вновь привести к единству разделённый и распавшийся на противоположности мир. Поэтому для главных тем финалов характерно состояние предварения (чего не было в аналогичных темах первых частей, сразу утверждавших свою устойчивость — но не окончательность!). В целом для финальных композиций в особенности характерен объединяющий взгляд на множество и калейдоскопичность явлений мира. Знаменитая побочная партия финала Третьей симфонии с контрапунктическим наложением хора и танца (зарисовка с натуры) — вовсе не из ряда вон выходящий случай. В финале следующей, Четвёртой симфонии, также в побочной партии мы видим соседство печальной до-минорной мелодии (отзвук траурной темы Adagio) и весёлых танцевальных наигрышей — но уже не в одновременности, а поочерёдно. Стремление Брукнера увидеть множество по возможности всё сразу проявляется не только в финалах. В побочной партии первой части Пятой мы видим уникальный контрапункт какого-то призрачного хора (pizzicato струнных) и вдохновенной лирической мелодии. В Adagio Шестой к сдержанно-скорбному звучанию струнных неожиданно добавляется экспрессивное *lamento* гобоя. А использование одной и той же линии баса в Adagio и Скерцо Пятой говорит о стремлении Брукнера выявить единое основание полярно противоположных элементов его мира. Однако чаще именно в финалах Брукнер «вспоминает» о различных темах цикла. Степень узнаваемости может быть очень различной: от лёгкого намёка («отголоски» медленных частей в финалах Четвёртой и Шестой), до прямого цитирования во вступлении к Финалу Пятой (по образцу аналогичного раздела Девятой Бетховена).

Пятая симфония — пожалуй, самый заметный «шаг в сторону» от типичной брукнеровской структуры. Как и в других случаях, в конце финала экстатически утверждается ядро главной темы первой части: исток обретает полноту Всего. Однако здесь «актуальному» истоку (реализовавшемуся как итог) предшествует Вступление как «праисток», состоящее к тому же из резко контрастных элементов, что совершенно не соответствует характерному для брукнеровских начал спонтанному зарождению и росту (всё это будет, но позже, в сонатном Allegro). Иными словами, у истоков Пятой симфонии мы видим непосредственную манифестацию творящей воли как основы концепции. Действительно, Пятая оказалась в наибольшей степени выстроенной, а её единство специально подчеркнуто множеством тематических связей и особой степенью завершённости финала, во многом достигнутой благодаря двойной фуге, соединяющей главные темы крайних частей. Таким образом, пожалуй, лишь Финал Пятой можно образно уподобить «логическому выводу». Судя по сохранившимся документам, таким же мыслил Брукнер и Финал Девятой симфонии.

Однако главная особенность симфонизма Брукнера заключена не в структуре как таковой, а в характере процессуальности его композиций. Дело не только в «распадении» процесса

на отдельные моменты-блоки, но в особенности в том, что подавляющее большинство таких блоков, включая разработки и коды, начинаются как бы «с начала», как будто вовсе не было предшествующих фаз развития. Более того, даже процесс развития в разработках распадается на отдельные моменты или же подчёркивает свою нетрадиционность иным способом. Что, например, происходит в разработке первой части Третьей симфонии? После действительно разработочного и тонально неустойчивого изложения первой фазы (впрочем, достаточно краткой и совершенно не действенной, а лирико-созерцательной) идёт значительное нарастание на материале второй главной темы (её нового варианта — трансформации). Нарастание завершается кульминационным проведением первой темы главной партии (новый, речитативный вариант) в ре миноре (основная тональность!) — но это ещё не реприза. Тонально неустойчивый ход подводит к новой лирической теме в Фа мажоре, воспроизводящей фактуру побочной. Ясно, что построенная таким образом разработка воспринимается как вариант экспозиции. Нельзя, конечно, сказать, что различие между экспозиционной и разработочной фазами устранено вовсе, но оно существенно сглажено.

Чувствуется, что в конце пути, в первой части Девятой симфонии Брукнер захотел если не преодолеть «фатальность» структуры, то, во всяком случае, раздвинуть её горизонты. Во-первых, характерный брукнеровский приём генеральной паузы на гранях разделов выдерживается здесь с величайшей последовательностью. Во-вторых, самих отграниченных разделов стало заметно больше. И, в-третьих, композитор стал еще свободнее обращаться со структурными закономерностями сонатной формы.

В экспозиции, как уже отмечалось, не три контрастных раздела, как было в предыдущих симфониях, а четыре — за счёт отграничения связующей партии. Заключительная партия, вопреки логике сонатной экспозиции, начинается в ре миноре (в основной тональности) и лишь затем модулирует в Фа мажор. Разработка также состоит из четырёх отграниченных паузами разделов, при этом тип изложения не слишком отличается от экспозиционного, а взаимодействие тем приобретает оригинальную форму: темы как бы отражаются друг в друге, демонстрируя эпическое всеединство («Всё во всём») и давая новые варианты. Первые два раздела построены преимущественно на материале главной темы, но фактурный рисунок второго из них берётся от побочной. В третьем — мотив из заключительной звучит мягко и лирично (в венском духе) — ближе к характеру побочной и при этом — на фоне *pizzicato* струнных, взятом из связующей. В четвёртом (подводящем к репризе) — сочетаются мотивы из срединного раздела побочной и из перехода ко второй главной теме — в лирическом звучании и в «поющей» полифонической фактуре побочной.

Реприза существенно обновлена. Во-первых, на месте прежней, настороженно-тихой связующей темы звучит драматичный марш, интонационно восходящий к терцовому мелодическому «ядру» симфонии и приводящий к грандиозной трагической кульминации, превышающий даже уровень напряжённости главной темы в репризе. Возникает, таким образом, некоторое формальное подобие аналогичным разделам Шестой симфонии Чайковского, в сравнении с непрерывно устремлённым кульминационным подъёмом которой ещё больше проявляется специфика Брукнера. Во-вторых, перед побочной вводится новый раздел, предыктовый по своей функции, но самостоятельный в образно-смысловом плане. Его можно сравнить с неустойчивой, напряжённой тишиной после катастрофы, с поисками опоры и скрытой жалобой: основной материал раздела составляет нисходящий по полутонам мотив, вычлененный из второй, речитативной главной темы и переосмысленный до неузнаваемости. Этим же мотивом (который теперь накладывается на начальный октавный мотив второй главной темы), как всегда, из тишины начинается

кода — восхождение к трагической экстатичности.

Как видим, Брукнер в основном сохраняет структуру сонатной композиции. Но его совершенно новая логика процессуального развития не совпадает ни с какой сонатностью и, по сути, в ней не нуждается (как позже у Малера), точнее, не нуждалась бы, если бы Брукнер создал какую-то новую форму, адекватную характеру становления своей музыки, или писал бы, подобно Вагнеру, музыкальные драмы. Парадоксально, но традиционные формы брукнеровских симфоний сыграли роль, подобную слову и драматическому действию у Вагнера: и то, и другое организует процесс становления и ставит ему предел. Брукнеровские формы даже воспринимаются почти как нечто внемзыкальное (опять барочная черта!) — настолько они предзаданы и не обусловлены внутренней логикой процесса. Но в то же самое время они ей нисколько не противоречат: сонатная структура оказывается вполне пригодной для осуществления процесса многократных вариантных сопоставлений в рамках единства Всего. Более того, напряжённый «контрапункт» процесса и структуры у Брукнера не имеет ничего общего с академистски-формальным использованием старых форм, и несколько внешний, как говорилось, характер его предзаданных форм также является сильнейшим и необходимым выразительным средством. В указанной необходимости — ключ к миру Брукнера, так же, как в отсутствии той же самой необходимости — ключ к миру Малера.

Именно об этом — о предзаданности формы как важнейшем факторе смысла музыки — писал и А.В. Михайлов: *«Позитивность "иерархии" овладевает процессом, не позволяя ему быть негативным движением, ускользанием от данности, отрицанием данного. Это, можно сказать, железный порядок, но порядок, который наводится среди противоборствующих порядку моментов; и в этом отношении — это на самом деле столкновение веков, традиции и реальной действительности, спор исторических тенденций»*[.

К какому же художественному эффекту приводит специфически брукнеровская процессуальность? Экспозиционность разработок, колоссальная роль становления в изложении материала (почти нет чистого изложения — есть изложение-рост, разветвление, развитие) — приводят к осмыслению сонатных структур как цепи вариантного воссоздания отдельных моментов, подчеркнём, цепи принципиально бесконечной. Именно это обстоятельство не позволяет воспринимать брукнеровские коды в качестве «логических выводов». Конечно, мы вместе с Брукнером знаем, что примерно в такой-то момент должна закончиться сонатная форма — и это, в сущности, единственное оправдание того обстоятельства, что музыка всё-таки заканчивается. И, конечно же, недостаточное! Поэтому брукнеровские концовки чаще всего (за исключением Пятой симфонии) не замыкают течения музыки, а, скорее, приводят к той точке, где музыка мыслится **вечно продолжающейся**. Они не воспринимаются как итог, «развязка» или остановка, а только как «обретение полноты в единстве Всего». Тем более это не «логический вывод», что свидетельствует не о недостатке композиторской техники Брукнера, а о подлинности его мышления: ведь логически обосновать единство Всего столь же невозможно, как и доказать бытие Божие. Тем не менее, подобно последнему, симфонии Брукнера стремятся убедить в причастности к Всеединству, пережить мистериальное восхождение к нему.

Парадоксально, но конструктивно незыблемые, как будто традиционалистские и несколько статичные симфонии Брукнера звучат как аклассическая «открытая форма» — эта тенденция, как известно, была усилена Малером. В то же время импульсивно-напряжённое становление, например, в балладах Шопена при всей своей векторной

направленности и как бы «открытости» отливается в классически замкнутую композицию. У Шопена, как и большинства романтиков, процесс формообразования концентрирован, благодаря чему он выпукло представляет становление какой-либо особенной, индивидуализированной quasi-поэтической концепции. У Брукнера же, предметом

М

Всем, иначе говоря, становлением Вечности. Специфика формообразующих процессов у Брукнера — в контрапункте времени и Вечности, становления и нестановления. Отсюда проистекает и отмеченная нами двойственность начал и окончаний, отсюда же — и деконцентрация процесса, как будто бы (внешне) распавшегося на отдельные автономные звенья, отсюда и знаменитые замедленные темпы, и подчёркнутая торжественность звучания. Аналогом такого характера становления будет уже не поэзия и не поэтическая сюжетность, а жизнь Всего как творение Божие. По сути, симфонии Брукнера — тоже своего рода «поэмы», только о мире в целом и человеке внутри этого мира — то есть эпопеи. Поэтому и «сюжет» у них всегда один.

А собственно, почему один и чем обусловлена его единственность? И воо

-

) основанием можно было бы ожидать не финального экстаза, а возвращение в тишину. Кстати, именно так (неизменной ремаркой niente) завершаются симфонии Воан-Уильямса, которые начинаются подобно брукнеровским (с той разницей, что для английского композитора исходная первостихия — не трезвучие, а пентатоника). Как и в большинстве симфонических концепций, вектор развития в симфониях Брукнера обусловлен незыблемым внемузыкальным фактором — христианской идеей финального всеобщего Преображения.

Разумеется, это не программа, и даже вряд ли направляющая идея, а, скорее, тончайший внемузыкальный «слой» («Я», от которого никуда не уйдёшь), почти без остатка растворившийся в музыкальной архитектонике и логике становления: от зарождения к обретению полноты. А деконцентрированность процесса, многозначная полифоничность его фаз, самоценность каждого момента — делают симфонии Брукнера музыкальными в особой, повышенной степени (то есть свободными от рамок и риторики, и диалектики) и в высшей степени созвучными тенденциям современной музыки.