

Т. КУРЬШЕВА

85.2
К 93

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКА

Т. КУРЫШЕВА

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКА



МОСКВА
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»

1984

Рецензенты:

доктор искусствоведения
Н. А. ГОРЮХИНА

доктор искусствоведения
Е. В. НАЗАЙКИНСКИЙ

кандидат искусствоведения
В. В. ЗАДЕРАЦКИЙ

Курышева Т.

К 93 Театральность и музыка. — М.: Сов. композитор, 1984. — 200 с.

Книга посвящена одному из специфических для современной музыки проявлений немusикального начала, определяемого как «театральность». Наряду с общетеоретическими задачами целью книги является анализ музыкальных произведений советских композиторов 60—70-х годов, в которых театральность нашла наиболее броское и последовательное проявление.

Предназначается композиторам, музыковедам и читателям, интересующимся вопросами теории и эстетики музыки.

К 4905000000—239 414—84
082(02)—84

78

© Изд. «Советский композитор», 1984 г.

От автора

Эта книга рождена поисками ключа к содержательной стороне музыки. Марксистско-ленинская эстетика и философия музыки рассматривают художественное содержание как одну из своих центральных категорий. При его изучении они вступают в активный контакт с другими областями гуманитарного художественного знания. Аналогичным образом музыкально-теоретическая мысль, стремясь проникнуть в «святыню» — сферу содержания музыки — ищет сближения с эстетикой, культурологией, с психологией художественного мышления и восприятия, с искусствоведением разных направлений. К этому устремлена и данная работа.

Избранный подход благоприятствовал обращению к произведениям иных искусств — поэзии, театра, кино, к высказываниям творцов — композиторов, режиссеров, писателей, хореографов. Он позволил также уделить особое внимание балету не только как жанру музыки, но и как специфической театральной форме, визуально интерпретирующей музыкальную образность. Однако читатель не должен искать здесь исследования проблем различных искусств и, в частности театра. Вызванная к жизни музыкой, данная работа посвящена ей и только ей.

Наряду с общетеоретическими задачами важной целью книги явился анализ музыки советских композиторов прежде всего последних десятилетий, где интересующие свойства нашли броское и последовательное проявление. Изучение музыкальных закономерностей исходя из общей эстетико-культурной ситуации, из отдельных специфических сторон современного художественного мышления позволило, как кажется, увидеть за множеством характерных разрозненных признаков присутствие некой стройной системы, которую захотелось теоретически обосновать.

Выход во немusикальное — один из путей в смысловой слой произведения. И он особенно необходим при исследовании тех пластов музыкального творчества, которые уже в своем происхождении отме-

чены сильным воздействием внемузыкального начала. Предлагаемая концепция, естественно, не претендует на роль абсолюта. В ней заключен еще один подход к возможному восприятию содержания музыки, бесконечно многоликого и разнообразного в оттенках прочтений. Все это позволяет вспомнить мысль В. И. Ленина, высказанную им в работе «Материализм и эмпириокритицизм»: «Каждая ступень в развитии науки прибавляет новые зерна в эту сумму абсолютной истины, но пределы истины каждого научного положения относительны, будучи то раздвигаемы, то сужаемы дальнейшим ростом знания» (1, 137—138) ¹.

¹ Здесь и далее ссылки на источники даются в скобках в тексте. Первая цифра означает порядковый номер в списке литературы, помещенном в конце книги; следующие цифры (курсив) — страницы.

Он играл свои сочинения, переполненные влияниями новой музыки, неожиданные и заставляющие переживать звук так, как будто это был театр...

К. Федин (88, 117)

ВВЕДЕНИЕ

Дух театральности витает в воздухе XX века. Он пронизывает художественное мышление, царит на подмостках и вне таковых, проявляя себя в режиссерском творчестве и образности литературных сочинений, в изобразительном искусстве и музыкальных звучаниях. Многие научно-исследовательские и популярные работы о современной музыке изобилуют определениями типа «театральный подход», «театральное мышление», «театральность, кинематографичность материала и композиции» и т. п. Совершенно очевидно, что в подобных случаях в тексте возникает не метафора или не только метафора, призванная активизировать воображение читателя, но фиксируется явственно осязаемое особое свойство самой музыки, выводящее одновременно в сферу внемузыкального.

Повышенный интерес к вопросам внемузыкального в музыке для современной эстетической мысли не случаен. В течение почти трехсот лет инструментальная музыка европейской традиции вырабатывала и шлифовала законы собственно музыкального мышления и была способна, подчиняясь им, в области чистого инструментализма приносить миру произведения искусства, отмеченные печатью высокой духовности, отражающие сложнейшие процессы культуры своего времени. В XX столетии эта замкнутая система практически нарушается. Характерное для нашего века активное взаимодействие различных художественных способов освоения мира втянуло и музыку в свою орбиту. Это проявилось в господстве внемузыкальных стимулов при рождении многих идей и замыслов, в становлении концепций, в принципах организации целого. Не вдаваясь пока в причины возросшей «несамостоятельности» художе-

ственных систем, важно констатировать их открытость друг другу, жажду контактов.

Потребность комплексного изучения творчества растет стремительно. И порождена она не только необходимостью осмыслить каждое явление в контексте культуры, привлекая достижения смежных наук. Это в известной мере — следствие. Так же как интеграцию наук считают требованием времени, знаменем времени и причиной комплексных научных поисков оказывается интеграция самих видов художественного творчества.

Среди материалов, прямо или косвенно связанных с вопросами взаимодействия различных художественных систем в культуре XX века, обращает на себя внимание статья Б. Мейлаха «Комплексное изучение творчества и музыковедение». Будучи вступительной в сборнике, посвященном музыкальному мышлению, она носит обзорный, установочный характер и эскизно намечает возможную направленность исследований. В частности, автор констатирует, что на современном этапе изучения художественного творчества «перед исследователями возникают такие комплексные проблемы, как единство и филиация определенных художественных систем в различных видах искусства; эквиваленты образности в литературе, музыке, живописи; общность и различие в структуре образов словесных, звуковых, живописных; пути синтетического искусства, в частности, кинематографа» (56, 7—8).

Данный, чрезвычайно актуальный круг проблем, связанный со взаимодействием и взаимовлиянием различных художественных систем, — исходная точка исследования¹. Но сама направленность его уже, она непосредственно обращена к искусству музыкальному. В центре внимания работы находится одно из специфических для современной музыки проявлений внемузикального начала, определяемое как «театральность». Оно порождено воздействием зрелищных художественных форм — театра, кино, их эсте-

¹ На актуальность его указывает множество фактов: создание Комиссии комплексного изучения художественного творчества при Научном Совете по истории мировой культуры Академии наук СССР в середине 60-х годов; проведение ею симпозиумов и издание сборников, среди которых особо следует выделить симпозиум «Проблемы взаимосвязи и синтеза искусств» (М., 1976), его материалы вошли затем в сборник «Взаимодействие и синтез искусств» (Л., 1978); активная деятельность в этом направлении многих ученых. Тем не менее участие музыкантов, музыкальных ученых, а также сам подход к данной проблеме с позиции музыки пока еще заметно уступает пальму первенства представителям иных художественных сфер (69).

тики и языковых закономерностей, а также влиянием собственно режиссерского творчества на музыку нашего столетия, на современное композиторское мышление. Предлагаемое понятие охватывает и типы композиторского замысла, и содержательную, смысловую сторону музыкального произведения, и структурные особенности — систему выразительных средств, характерных приемов. Проявления театральности не ограничены каким-либо жанровым кругом, заявляя о себе как в произведениях, созданных для сцены, так и в произведениях «абсолютной», концертной музыки. Причем именно последнее представляет наибольший интерес.

Известно, что внемузикальное начало в музыке, рожденное иными искусствами, определяют два основных источника воздействия — художественное высказывание посредством слова (литература) и художественное высказывание посредством изображения, представления. Связи между ними и музыкой гибки и многосторонни, начиная от совместного участия в синтезе — в вокальных формах и музыкальном театре — и кончая проникновением принципов мышления одного в другое. Именно этим проникновением и обусловлена насыщенность «духом театральности» многих музыкальных произведений в нашем столетии, не имеющих непосредственных контактов с искусством сцены.

XX век несомненно выдвинул особые формы взаимодействия музыки и зрелищных искусств, хотя зарождались они отнюдь не на пустом месте — подобные «контакты» имеют длительную и богатую историю. Отличие современных связей видно уже при сравнении с результатами исследования В. Конен «Театр и симфония» (40). Главным материалом этой блестящей работы, впервые широко развернувшей проблему внемузикального в музыке, послужила венская классическая симфония, которая, несмотря на кажущуюся абсолютную отвлеченно-обобщенную образность, выявила свою театральную сущность, позволившую современникам воспринимать ее подобно музыкальной драме.

Однако, как явствует из упомянутого исследования, весь характерный комплекс выразительных средств классической симфонии, обусловленный театральными образными корнями, имеет далеко не непосредственную связь с театром. Роль посредника между ними сыграла оперная музыка. В течение длительного формирования оперного стиля именно в его недрах происходило претворение ха-

рактерных свойств драматического искусства, перевод их на язык звуков. Входя в синтетическое целое, музыка должна была впитать и переосмыслить свойства иного искусства, чтобы стать полновластным господином нового художественного вида — оперы, которая, по словам В. Конен, «искала свои пути, вырабатывала свои законы, вовсе не совпадающие с художественной логикой театральной драматургии» (40, 58). Таким образом, не «омузыкаленная» драма, сохраняющая неприкосновенной художественную первооснову, а новый самостоятельный вид, принадлежащий уже искусству музыкальному, стал образным и интонационным источником материала и композиционной логики отвлеченно-обобщенного симфонического стиля эпохи классицизма. И в этом — главная особенность данного этапа музыкально-театральных связей.

Процесс взаимодействия оперы и симфонии, как известно, продолжался и в постклассицистской музыке, естественно, уже на иной основе. Неоднократно отмечалось исследователями родство их драматургических принципов у Чайковского. Именно в претворении характерных черт оперного мышления, в частности приемов развития тематизма, видит Л. Мазель неповторимую индивидуальность решения первой части его Шестой симфонии (49, 311—319). Система лейтмотивов как сквозных «персонажей», действующих на протяжении инструментальной концепции (Берлиоз, Римский-Корсаков), углубление контрастов и конфликтного начала — все это выявляет сохраняющиеся прочные нити музыкально-театральных связей. Своеобразное и сложное взаимодействие оперного и симфонического начал происходило в искусстве Вагнера. Симфонизируя музыкальную драму, он в некотором роде подавлял оперу как театральный жанр, но при этом стремился «творить театр» в имманентном музыкальном звучании.

Тем не менее в эпоху романтизма связи инструментального и оперно-театрального мышления уже не носят универсальный характер. Выступая на первый план как элементы театральности в симфонических концепциях драматического склада, они ослабляются и исчезают там, где господствует повествовательность, лирический порыв или созерцание, столь свойственные искусству романтиков. Эта идея противоположности типов мышления как конфронтации «двух культур» пронизывает одно из наблюдений Б. Асафьева, касающееся действенного характера бетховенской драматургии и композиции в сравнении с роман-

тиками: «В самом деле, ведь это две разные культуры: театр и ораторская трибуна — на одной стороне, и лирическое волнение и психоанализ — на другой, — пишет он. — Одно искусство — обнаружение эмоций в драматургии и риторической композиции, и совсем другое искусство — заразить слушателей не проповедью, не «игрой», не действием, а непосредственно личным переживанием, искренним высказыванием, напряжением и разрядом эмоционального тока» (8, 146).

И все же XIX век не утрачивает завоеванного ранее, хотя тип музыкально-театральных связей приобретает еще более опосредованный характер. Речь идет не просто об использовании средств, сформировавшихся в рамках классического стиля и сохранивших свою театральную семантику вплоть до сегодняшнего дня. (Таковы, как известно, некоторые типичные черты театрального письма: лапидарный штрих, образная рельефность тематизма, господство принципа расчлененности и контраста, существенная роль жанровости, моторики как носителей действенного начала.) Речь идет о новых приемах, углубивших эти связи, и путях, приведших к ним.

Проводником зримо-действенной образности становится программная музыка. Музыкальное воплощение сюжета толкает композиторов на поиски разнообразных средств, конкретизирующих время, место и характер действия, то есть по существу к театрализации звучания. «Ночь в Мадриде» Глинки, симфонические поэмы Листа, «Ромео и Джульетта», «Франческа да Римини», «Манфред» Чайковского, «Фантастическая симфония» Берлиоза, «Шехеразада» Римского-Корсакова (число названных сочинений может быть увеличено многократно) — все это своего рода «музыкальные спектакли» на определенной, обусловленной программой тему. От такого музыкального отображения действия, событий, персонажей, мотивированных сюжетом, остается один шаг до использования аналогичной музыкальной образности в концепциях, лишенных подобной мотивировки. Когда этот рубеж преодолевается, возникает повод для разговора о «скрытой», неизвестной программе, как, например, в симфониях Чайковского, или для произвольных ассоциативных зримо-действенных толкований музыки. Именно в недрах этой образно-музыкальной сферы зарождается традиция новой театральности, расцвет которой приходится на искусство XX века.

Наряду с программной музыкой прошлого столетия еще одним источником современной музыкальной теат-

ральности явились самостоятельные симфонические эпизоды крупных оперных форм. В меньшей мере речь идет здесь о музыке, сопровождающей визуальное действие, — танцах, шествиях и т. п. Хотя многие из этих сцен, если их звучание поднимается до уровня собственно музыкального обобщения, воспринимаемого и вне видимого, должны войти в разряд музыки такого рода. Образ-характер, поданный через музыкальное действие, возникает, например, в «Марше Черномора», в музыке польского акта из «Ивана Сусанина» Глинки, в «Половецких плясках» Бородина. Но еще более важен собственно симфонический пласт оперных сочинений: самостоятельные эпизоды, в которых заключено как бы скрытое от глаз, разворачивающееся «где-то» действие. «Сеча при Керженце» Римского-Корсакова, «Полет валькирий» Вагнера, антракт к четвертому действию «Кармен» Бизе, а также многие оперные увертюры — все это симфоническая музыка, несущая в себе сильнейший заряд театральности, мотивированной, как при программе, сюжетом.

Музыка нашего столетия тем не менее занимает свою позицию в отношении с театральностью. Главная особенность заключена в том, что по ряду причин музыкальное мышление вошло в «прямой контакт» с внемузыкальным художественным мышлением. Следствием их устремленности друг к другу явились поразительные художественные находки в искусстве театра и кино, отмеченные их «музыкализацией». С другой стороны, внутренне «омузыкаленный» театр и кинематограф начинают оказывать не меньшее встречное влияние на композиторское мышление, порождая новые проявления театральности в музыке, свойственные нашему веку, и открывая следующую страницу внемузыкальных связей. А они бесконечно разнообразны, поскольку изменился и непрерывно стремительно изменяется сам театр — и «качественно» и «количественно», вовлекая в свою орбиту все новые зрелищно-игровые формы.

Далее, обращает на себя внимание то, что театральности современной музыки совершенно не связана с оперой. Опера утратила былое значение важнейшего поставщика внемузыкальных идей, она сама подобно другим музыкальным жанрам и искусству XX века в целом испытывает на себе различные влияния, не имеет единой системы и существует в бесконечном разнообразии форм и видов. Более того, оперное сочинение может оказаться по стилю, по внутренним свойствам музыкального материала куда ме-

нее театральным, чем чисто симфоническая партитура (например, «Человеческий голос» Пуленка в сравнении с «Пасифик 231» Онеггера, опера «Белые ночи» Ю. Буцко — с Концертом для оркестра «Озорные частушки» Р. Щедрина, а в современной латышской музыке моноопера П. Дамбиса «Письма в будущее» в сопоставлении, например, с Четвертой симфонией Им. Калныня и т. п.).

Напротив, столь же примечательны явственно ощущаемые связи новой театральности с театром балетным, с современной хореографической, или, например, ритуальной образностью, а шире — вообще с образностью зримо-пластической, рождающей разные, вплоть до кинематографических, визуальные представления. Они охватывают не только танцевальность — прямую, открытую или, напротив, опосредованную, но любую стихию движения, действия, событийности, самых разных ассоциативных корней. Это влечет за собой прочные связи с традицией классической музыки и, одновременно, безграничные образные новации, обусловленные непрерывным расширением диапазона ассоциативных зримо-действенных представлений.

Осознание новой театральности проступает со страниц многих работ, посвященных путям развития современного музыкального искусства и творчеству отдельных композиторов. «Примечательной особенностью европейского симфонизма конца XIX — начала XX века является активное насыщение образами театра, в частности, балетного, — пишет, например, И. Нестьев. — Черты театрализации, действительного изображения сюжетной, «событийной» стихии присущи лучшим поэмам Рихарда Штрауса, Поля Дюка» (65, 52). «Именно в театральности следует искать корни специфики симфонического мышления Прокофьева... Насквозь театрально и искусство Стравинского, к какому бы жанру он ни обращался» (75, 36). Эти слова, принадлежащие перу М. Сабининой, высказаны в монографии «Шостакович-симфонист» — работе, в которой идея прочных связей симфонизма Шостаковича с театральным и кинематографическим мышлением проходит красной нитью. Театральными или кинематографическими параллелями насыщены и многие, многие другие исследования о музыке XX века.

Звуковое «лицедейство» пронизывает произведения разных жанров от музыкально-театральных, а также вокально-инструментальных и программно-симфонических до тех, которые по традиции не нуждаются в какой бы то ни было внемузыкальной сюжетной подоплеке. Примеры

тому можно обнаружить в сочинениях Айвза, композиторов французской «Шестерки», Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича... Традиция эта, ярко представленная музыкальной классикой XX века, не утрачивает значения и в творчестве следующих поколений. Напротив, она развивается до сих пор. Но, если театр и симфония эпохи классицизма со свойственной классицистской эстетике тенденцией к ясности, завершенности стиля опираются на строго упорядоченную систему средств, что позволило В. Конен «расшифровать» театральные ассоциации сонаты-симфонии века Просвещения» (40, 35), то современная театральность не связана с канонизированными приемами, как и не ограничена жанровым кругом. Она образует лишь систему принципов, индивидуально претворяемых в индивидуальных стилях разных художников. И факт, что в русле «театрального» типа оказываются художники, достаточно сильно отличающиеся по языку, стилистике, как и то, что некоторые другие музыканты к этой категории композиторов вряд ли могут быть отнесены или относятся лишь в известной мере (совмещая разные подходы), подтверждает мысль о широте проявлений театральности в современной музыке. Эти проявления обусловлены складом мышления художников, их видением мира и способом его отражения.

Театральность в музыкальном искусстве XX века своей значимостью естественно должна была привлечь к себе научный интерес. Предпринимаемая разработка ее теории и эстетики призвана лишь частично его удовлетворить, оставляя открытыми или даже незатронутыми массу интереснейших вопросов. Осуществить подобную разработку можно было на разном музыкальном материале. Прежде всего основываясь на музыке Стравинского и Прокофьева, чье искусство, как уже говорилось, во всем своем масштабе от музыкального театра до «чистой» инструментальной музыки, пожалуй, в наибольшей степени отмечено «печатью театральности». Много великолепных примеров для обоснования отдельных положений предлагают сочинения и других классиков XX века, не случайно параллели с ними периодически возникают в работе. Более того, хочется надеяться, что даже не названные, они как само собой разумеющееся присутствуют незримо, вызывая естественные, лежащие на поверхности аналогии.

Но в данном случае основным музыкальным материалом, привлекаемым для иллюстрации важнейших положений, характерных приемов и средств, послужили отдель-

ные сочинения советских композиторов 60-х—70-х годов. Такая опора на новую музыку преследует разные цели. Кроме общепознавательных, от потребности изучать звучащую современность, обращение к некоторым новейшим образцам советской музыки связано с тем, что традиция театральности в них явно углубляется, обогащаясь свежими решениями и предлагая такие неожиданные формы, которые еще сравнительно недавно не представлялись бы возможными. Это особенно касается игровой стихии и музыкальной режиссуры, чему, естественно, будет уделено специальное внимание.

Среди композиторов, чьи сочинения анализируются в работе, музыканты разных республик нашей многонациональной страны — Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Слонимский, А. Петров, Г. Канчели, М. Скорик, А. Тертерян, Им. Калнынь, В. Баркаускас, Я. Ряэс, П. Плакидис. Выбор музыки обусловлен и характерностью проявлений свойств театральности в том или ином отдельном произведении и специфическими чертами мышления, творческим почерком авторов, чутких к интересующим нас веяниям. Последовательный театральности-режиссерский подход особенно характерен для искусства Р. Щедрина, накладывая отпечаток практически на всю его музыку самых разных жанров. Именно поэтому анализ сочинений этого композитора в данном исследовании некоторым образом преобладает над остальными.

Разумеется, множество произведений современной советской музыки, также способных иллюстрировать отдельные стороны предлагаемой концепции, остается за пределами работы. Но задача охватить все и не ставится. Анализ музыки, как и многие другие наблюдения, — все это лишь средства в достижении главной цели: обосновать теорию театральности как специфической формы немusicalного в современной музыке. На пути, позволяющем приблизиться к этой цели, встают основные вопросы:

Каковы общие принципы взаимодействия искусств?

Каковы истоки и эстетическая природа театральности?

Наконец, каковы ее собственно музыкальные проявления?

ГЛАВА ПЕРВАЯ

МУЗЫКА ВО ВЗАИМОДЕЙСТВИИ И СИНТЕЗЕ ИСКУССТВ

Синтез искусств стар, как сами искусства. Происходя от синкретических форм древности, разнообразные самостоятельные виды художественного выражения подобно близнецам периодически испытывают неодолимые зовы родства. Их очередным сближением отмечен и XX век (30).

Проблема взаимодействия и синтеза искусств в современной культуре волнует умы многих. И практики — режиссеры, драматурги, композиторы, хореографы, художники, и теоретики — искусствоведы разных направлений, философы и филологи, каждый со своей стороны стремятся осмыслить такие процессы, проявляющиеся с огромным размахом и в самых неожиданных формах.

Прежде всего это естественно касается собственно синтетических художественных видов — театра и кино в их неисчерпаемом многообразии, включая и особые формы массовых действий под открытым небом, развернувшихся, например, в первые послереволюционные годы. Сегодня интенсивная эволюция зрелищного театрально-кинематографического мышления проецируется на малый (телевизионный) экран, который время от времени предлагает своим зрителям-слушателям произведения с непривычными соединениями различных жанров, представляющих искусства слова, изображения и звука. Но отраженным светом эти процессы отсвечивают и в других сферах — более специфических, замкнутых. Художественное мышление, тяготеющее к синтезу, в известной мере видоизменяет образность и композиционные принципы произведений литературных, музыкальных, живописных. Этот канал оказы-

вается одним из возможных путей обновления традиционных искусств.

Активное взаимодействие и взаимовлияние художественных систем порождает стремление к целостному восприятию искусства. Подобные идеи проступают, например, уже в словах письма Б. Яворского С. Рязову: «Нельзя мыслить в области музыки, не обладая хотя бы схематичным мышлением в области архитектуры, скульптуры, живописи, мозаики, поэзии, прозы, балета и танца» (98, 567). Потребность выйти во внемузыкальное несомненно обусловлена поисками более глубокого проникновения в содержание. Воплощенное средствами специфически музыкальными, оно, опираясь на ассоциативное мышление, может быть осмыслено и благодаря глубинным связям с другими способами художественного освоения мира.

В процессе формирования и эволюции различных видов искусств всегда взаимодействовали и сталкивались две противоположные силы: взаимного притяжения и взаимного отталкивания (34, 392). Индивидуализации, обособленности и специфичности средств каждого вида способствует вторая из названных «сил», взаимопроникновению вплоть до синтеза — первая. Диалектика исторического развития естественно приводит к тому, что в разные периоды какая-либо из двух данных тенденций может возрастать, усиливаться, или, наоборот, ослабляться. Причины, влекущие к развитию в том или ином направлении, различны. Одни из них, внутренние, органические, имеют как бы вневременное значение. Так, например, стремление к синтезу, к взаимодействию искусств естественно и неизбежно, поскольку художественное мышление синтетично само по себе. Именно это и послужило опорой раннего синкретизма. Другие, внешние, обусловлены ситуацией в культуре определенного исторического периода.

XX век справедливо называют «веком великого синтеза». Его искусство отмечено ростом синтетических художественных форм, усилением тенденции к взаимопроникновению не только различных художественных видов, но и мутациям в рамках каждого из них. В музыке, например, это выражается в многочисленных жанровых смешениях. Современный зритель-читатель-слушатель привык к разнообразию, к художественным соединениям. Более того, он в значительной степени нуждается в этом — многообразие окружающего мира, насыщенного (перенасыщенного!) информацией, в том числе и художественной, требует от искусства сильных и быстро воспринимаемых вы-

разительных средств, образной концентрированности. В поисках таких обособленных художественных видов активно вбирают в себя все возможное из близлежащих художественных сфер, легко вступают с ними в различные контакты, обновляясь и обновляя. Особенно ярко подобное взаимодействие демонстрирует современный театр. Не избегает этого, естественно, и музыка.

Искусство как целостная система, принадлежащая культуре, отражает духовный мир времени посредством многих дифференцированных художественных языков. Но в глубине своей содержание искусства во всех его видах — едино. Такое единство и создает возможность взаимодействия искусств и обеспечивает определенную переводимость их языков. Именно отсюда исходит выдвигаемое семиотикой положение, что «проблема содержания есть всегда проблема перекодировки» (45, 48), что семантическое значение выявляется возможностью быть выраженным в другой системе.

«Проблема перекодировки» или транспонирования художественного произведения на язык иного искусства — одна из важнейших в процессе взаимодействия (54, 46—47; 56, 18). Она ставит перед исследователем много вопросов, главным из которых представляется следующий: каково значение возникающей новой художественной формы в ее отношении с «первоисточником».

Содержание каждого художественного произведения многозначно. Его восприятие, обусловленное внутренними свойствами воспринимающего, воображением, темпераментом, жизненным опытом, может демонстрировать самые различные реакции, вплоть до диаметрально противоположных. Это дает возможность получения новой информации от великих творений искусств, новых открытий в старых произведениях каждым следующим поколением. Это же позволяет чутким художникам улавливать особо близкие им свойства в произведениях иных искусств, рождая потребность выразить то же своим языком, пересоздать. Так возникает предпосылка транспонирования.

Но выразительные возможности искусств различны, не случайно каждое из них тяготеет к отражению иных сфер бытия. Не будь различий, не было бы исторической необходимости в возникновении обособленных художественных систем, не было бы их дифференциации, обусловленной специфичностью каждого вида. Как известно, музыка, в силу своих свойств, способна, как ни одно другое искусство, передавать тонкости «движений души» челове-

ка. И при транспонировании на язык звуков естественно усиливаются и углубляются именно эмоциональные мотивы. Например, разноликие оттенки прокофьевской Джульетты (озорная, нежная, задумчивая, грустящая, ликующая, страстная, подавленная, смятенная, непреклонная, бесстрашная и т. п.) в шекспировском тексте прослеживаются в намеках и косвенных характеристиках. А музыка Прокофьева укрупняет их, выводя на передний план.

Таким образом, транспонирование предполагает не копирование, а перевод на иной язык в широком понимании данного слова, которое предлагает семиотика¹. В результате транспонирования должна возникнуть некая равновеликая и самостоятельная художественная единица, для которой абсолютное подобие не является непременным условием. В новом воплощении могут неожиданно высветиться дополнительные образные грани, до времени существовавшие как бы незримо, могут усилиться черты, близкие виду искусства, «перенимающему» эстафету. Каждое талантливое пересоздание, даже если в нем отразится лишь одна из сторон первоисточника (это касается прежде всего музыкальных, живописных, экранных воплощений образов литературных), не обедняет, а, напротив, обогащает его: произведение продолжает жить более сложной жизнью, став, выражаясь математически, множеством, художественным множеством.

Серьезный повод для подобных размышлений дают, в частности, балеты Щедрина по мотивам произведений русской литературной классики — «Анна Каренина» и «Чайка». Каждое из этих сочинений — прежде всего сложная симфонизированная концепция, в которой как в кинематографическом крупном плане проступают отдельные образно-сюжетные мотивы первоисточника, и их сопряжение выявляет позицию автора. Но если в «Анне Карениной» накаленный мир страстей героини позволил композитору сконцентрировать внимание на судьбе Анны, то аналогичная задача перевода в «Чайке» оказывается много сложнее. Звуковые образы, а затем, на следующем витке «транспозиции», и хореография отражают не столько реальные события пьесы, в которой их немного, сколько, исходя из выразительных возможностей данных ис-

¹ «Язык художественного текста в своей сущности является определенной художественной моделью мира и в этом смысле всей своей структурой принадлежит «содержанию» — несет информацию... Выбор писателем определенного жанра, стиля или художественного направления — тоже есть выбор языка» (45, 26—27).

куств, запутанный клубок душевных движений героев Чехова, их томления и метания, бесплодные порывы и мучительные погружения в себя, то есть саму атмосферу пьесы, которая заключена между строк, в подтексте.

Осознать пути транспонирования можно лишь исходя из преломленных в новой художественной форме закономерностей искусства воздействующего. Они способны затрагивать и систему образов, выявляясь в образных эквивалентах, и композиционные особенности, организующие материал «во времени и пространстве». И хотя транспонирование предполагает опору на специфические приемы языка нового художественного вида, восприятие произведения нуждается в своего рода художественных полиглотах, в многоязычности воспринимающих (пусть даже неосознанном, интуитивном). Остановимся на возможностях взаимодействия трех художественных сфер, родственных своей временной природой, — словесного, визуального и аудиального (от пантомимы, танца до синтетических зрелищных форм театра и кино) и звукового искусства.

Контакты музыки и словесно-литературных художественных форм имеют длительную и богатую историю. Они широко представлены музыкальными воплощениями литературных произведений и включают в себя как синтетические жанры, а именно — всю вокальную музыку, музыку со словом, так и музыку «чистую», инструментальную, где словесная образность может претвориться лишь в музыкальном звучании. В этом случае для проявления литературного начала важны не столько конкретные сюжетные мотивы, сколько прежде всего сам процесс постепенного развертывания мысли, логическая связь в развитии образов, все то, что позволяет музыкальному произведению ассоциироваться в восприятии с неким повествованием. Может создаться впечатление, что так способна восприниматься любая музыка. Тем не менее есть целые историко-стилистические пласты (например, полифоническая музыка строгого стиля, барочные токкатно-моторные формы, творчество французских клавесинистов, очень многое в современном музыкальном искусстве), для которых подобный подход невозможен. Но классика наиболее близкой традиции (XIX—XX вв.) широко опирается на данный принцип, и, исходя из этой традиции, следует понимать высказывание Чайковского, что с «широкой точки зрения, всякая музыка есть программная» (91, 513). Связи литературного мышления с музыкальным наложили

сильный отпечаток на искусство романтиков, начиная уже от жанровых обозначений типа «баллада», «новелла», «сказание» и т. п. и кончая характером материала, драматургическими и композиционными принципами (52). Наконец, их открыто утвердила огромная ветвь собственно программной симфонической музыки по мотивам литературных произведений.

Всему этому музыкознание уделяло и уделяет достаточно большое внимание (в частности, теория программности прежде всего опирается на контакты музыки с литературой). Более того, взгляд на процесс развертывания музыкального произведения как на движение сюжета со сквозными линиями, завязкой, развитием, столкновениями, развязкой и т. п., трактовка сочинения как авторской исповеди, дневника или размышления — все это ярко выраженный пролитературный подход в восприятии, обусловленный особенностями той или иной музыки и неосознанно опирающийся на принцип транспонирования. Подобных примеров огромное множество.

Напротив, продолжая разговор о контактах музыки и вербальных художественных форм, обратное воздействие музыки еще не столь осмыслено. В поисках ключа транспонирования попробуем взглянуть с позиций музыки (искусства воздействующего) на поэтическое произведение, принадлежащее перу Б. Пастернака. Хотя поэзия из всех видов литературы справедливо считается наиболее близкой музыке, языки обоих искусств различны и выразительные возможности далеко не одинаковы. Афоризм «музыка начинается там, где кончаются слова» лишний раз подтверждает это.

Стихотворение Пастернака называется «Музыка», и его средний раздел, который приводим, можно рассматривать как попытку перевода музыкальной образности в словесно-поэтическую. Так возникает взаимодействие обоих искусств, точнее — проявление свойств одного в другом.

...он заиграл
Не чью-нибудь чужую пьесу,
Но собственную мысль, хорал,
Гуденье мессы, шелест леса.
Раскат импровизаций нес
Ночь, пламя, гром пожарных бочек,
Бульвар под ливнем, стук колес,
Жизнь улиц, участь одиночек.

Прежде всего важно, что автор фиксирует внимание на непосредственности музицирования, причем спонтанно-

го, импровизационного (не исполнение готовой *чужой пьесы*). Весь фрагмент — запечатление творчества в звуках (*собственная мысль*), но выраженное, естественно, словами.

Следующая существенная деталь — богатейший слышимый мир, наполняющий стихотворение. *Гуденье, шелест, раскат, гром, стук* — это подлинные звучания, яркие и контрастные; кроме того, мир звуков скрывается за словами *бульвар под ливнем, пламя* и, особенно, *жизнь улиц* (здесь уже сложная полифония шумов и ритмов). Одновременно в приводимом тексте практически не представлен предметный вещественный мир, воспринимаемый лишь зрительно: *бочки и колеса* важны не сами по себе, а только как источник звуковых образов.

Далее обращает на себя внимание тонкая передача течения времени, то есть воссоздание второй, процессуальной стороны музыки. Если отдельные звукописные процессы своей ровной ритмической пульсацией как бы материализуют объективное течение времени (особенно хороши в этом смысле *стук колес, шелест леса, бульвар под ливнем*), то в словах *ночь, жизнь улиц, участь одиночек* уже проступает внутренний мир человека, причем в каждом из этих слов заключен отрезок времени с бесконечными вариантами его субъективного наполнения и протекания. А как известно, именно претворение духовных процессов человеческой личности есть важнейшая сфера музыки.

Наконец, и сам образный круг стихотворения ассоциативно охватывает почти все типичные для Большой музыки образные сферы, способные составить насыщенную симфонизированную концепцию: личность в деятельности, борьбе и конфликтах (*пламя, гром пожарных бочек* — олицетворяют страшную стихию пожара и, одновременно, человека в столкновении и единоборстве с ней) и личность, погруженная в себя (*участь одиночек, ночь* — время размышлений); пастораль (*шелест леса, бульвар под ливнем*) и жанровые эпизоды (*хорал, месса*, и особенно *жизнь улиц* — извечный выход в окружающую объективную реальность).

Завершая анализ фрагмента, необходимо подчеркнуть основное: в нем не рассказывается о музыке, как это происходит в заключительной части стихотворения, где воплощается личное отношение автора к искусству Шопена, Вагнера, Чайковского. В приведенном отрывке поэт выступает в облике композитора, творца музыкальных образов, транспонированных в поэтический текст.

Для сравнения сопоставим поэтический фрагмент из Пастернака со знаменитыми строками пушкинского «Евгения Онегина», которые можно аналогичным образом рассматривать как транспозицию зрительно-пластического высказывания в словесное:

Блистательна, полувоздушна,
Смычку волшебному послушна,
Толпою нимф окружена —
Стоит Истомина; она,
Одной ногой касаясь пола,
Другую медленно кружит,
И вдруг прыжок, и вдруг летит,
Летит, как пух от уст Эола;
То стан совет, то разовьет
И быстрой ножкой ножку бьет.

Если задаться вопросом — какие свойства хореографического искусства следует выделить в качестве важнейших (подобно тому, как у Пастернака ярко заявила о себе звуковая и временная природа музыки), то это будут образы движения человеческого тела в разнообразных чувственно-эмоциональных оттенках, движения надбытовые, опозитированные (омузыкаленные), воспринимаемые зрительно.

У Пушкина собственно показ танца начинается со слова *она*. Но в этот волшебный видимый мир вводит уже начальный раздел фрагмента словами-образами, заставляющими «открыть глаза» божественному зрелищу, настроиться на него. Единственные обыденные и «документальные» по смыслу слова — *стоит Истомина* — к моменту их произнесения выведены предшествующим на иной, «надбытовой» уровень. В силу вступила условность искусства: балерина для нас уже — богиня, она *толпою нимф окружена, блистательна* и *полувоздушна*. Более того, властвуя зрительно, она одновременно *смычку волшебному послушна*. В этой важнейшей фразе запечатлен гармоничный синтез движения и музыки, вызывающей его к жизни, хотя сам мир звуков в словах не представлен совершенно! Сначала передано мгновенье тишины, затем — стихия движения, в котором музыка растворилась.

В лаконичных строчках, запечатлевших танец, каждое слово и словосочетание направлено на воплощение зримых пластических образов. В них и облик самой балерины (*ноги, стан*), и богатая по настроению гамма типов движения (*касаясь, кружит, прыжок, летит, стан совет, разовьет, ножкой ножку бьет*), и темпо-ритмические оттенки (*медленно, вдруг, быстрой*). Атмосфера высокохудожественности.

жественного зрелища, тон которой задан еще в начале, усиливается введением поэтического сравнения — *летит, как пух от уст Эола*. И хотя сравнение — важнейший прием литературного высказывания, в данном случае оно не нарушает стилистики целого, его образ также визуальнопластичен, он передает особый тип движения и только углубляет возвышенный надбытовой характер всего «зрительного ряда».

Как видим, поэт не просто описывает балетный спектакль, он воссоздает его, на мгновение погружая читателя в стихию зрелища. И мыслит при этом как хореограф — на языке зрительно-пластическом. Аналогия с ранее проанализированным стихотворением Пастернака очевидна.

Все это позволяет сделать предварительный вывод, что художник, транспонирующий образы иного искусства, обладает потенциальным творческим даром, пусть даже не осознанным, глубоко запрятанным, прорывающимся интуитивно, и в том виде искусства, от которого он отталкивается. В противном случае его бы и не привлекали эти темы, образы, средства, и он бы не был способен воплотить их. Можно вспомнить, что Пастернак — прекрасный музыкант, он обучался композиции у Глиэра, находился под большим влиянием Скрябина и даже показывал ему свои сочинения. Так же не случайно музыкальные идеи пронизывают полотна Чюрлёниса, в частности, напомним два важных живописных цикла — «Сонату солнца» и «Сонату весны». И хотя синтетический по духу художник прежде всего представляет один вид искусства, в идеале в душе хореографа должен жить музыкант, а театрального композитора — режиссер.

Другой не менее важный вывод касается нужности подобного комплексного творчества. Каждая сфера жественного высказывания имеет свой предел. И самое блестящее поэтическое воссоздание образов музыки или танца не может заменить их, так же как самый блестящий спектакль — свой гениальный литературный прообраз. Очевидно, значение такого творчества в ином. А именно — в обогащении палитры данного искусства, в расширении диапазона средств, обретении неожиданных новых приемов, то есть в конечном счете в углублении выразительных возможностей каждого вида под воздействием других. И на вопрос, страдает ли художественная форма и утрачивает ли она свою индивидуальность, испытывая воздействие иных искусств и вбирая в себя то,

что возможно вобрать, следует ответить отрицательно. Она — обогащается...¹

Отрывок из «Евгения Онегина» служит ярким примером транспонирования зрелищного высказывания в словесное. Обратный процесс демонстрирует, например, постановка В. Мейерхольдом «Ревизора» Гоголя (1926). Поэт Андрей Белый, анализируя этот спектакль, выше всего ставил режиссерское воссоздание средствами визуальными, зрелищными, «буквы и духа» гоголевского литературного текста, более того, гоголевского мира с его сложностью и интеллектуальной многослойностью². Позволим себе привести этот интереснейший фрагмент:

«Основные гоголевские словесные ходы: гипербола, звуковой, жестовой и словесный повторы, фигура фикции, лирика авторских отступлений (страницами), вводные предложения с деталями, будто ненужными (нужными!), читателю в лоб, превосходная степень, столпление действий, предметов, эпитетов до размножения каждого данного образа. Все дано вещественным оформлением Мейерхольда: гипербола ходит в штанах; превосходная степень форсирует жест; [...] нагромождение глаголов, эпитетов, существительных втоплено в нарочито тесное до отказа пространство с роением галдящих предметов, цветов, дергом жестов; мы читаем Гоголя мимостроком, без фантазии; Мейерхольд нас ударил по глазам и уху — до искр: непрочитанным Гоголем. Этим ушиб» (13, 314—315; разрядка моя. — Т. К.).

Приведенный фрагмент интересен не только блестящим описанием сути транспозиции, показом образных эквивалентов. Как чуткий художник, А. Белый, со своей стороны, переводит сценическую образность, стиль постановки в литературный стиль рассказа о ней. Ощущая особую выразительную силу зрительного ряда спектакля, А. Белый называет его «дьявольской сарабандой», нарочно устроенной Мейерхольдом, «чтобы дать урок жеста по Гоголю». И завершает эту дискус-

¹ В этом ответе заключен еще один взгляд на проблему взаимодействия искусств. Ранее возникал вопрос, страдает ли произведение, будучи пересоздаваемым на разных художественных языках, и также констатировалось его обогащение.

² Напомним, что целью Мейерхольда было «сыграть не «Ревизора», но Гоголя — как некое художественное целое, Гоголя — как стиль и Гоголя как особый мир, Гоголя — как Россию». Спектакль решался в жанре трагикомедии, текст не был каноническим, включал фрагменты из других сочинений, в частности из «Мертвых душ» (73, 351—352).

сию с предполагаемым противником постановки: «Смешная lamentация об «искажении» Гоголя там, где дана «реставрация» гоголевского живого жеста» (выделено А. Белым. — Т. К.). В этой страстной полемике обращает на себя внимание еще одна, весьма существенная для транспонирования деталь: уже в самом первоисточнике были заложены свойства («гоголевский жест»), которые при пересоздании смогли укрупниться в силу специфики и выразительных возможностей нового вида искусства.

С. Эйзенштейну принадлежит примечательное высказывание: «...У Прокофьева поразительная способность перекладывать пластическое изображение в музыку. Причем не поймите, что он делает это иллюстративным образом. [...] У Прокофьева прежде всего очень комплексное восприятие зрительного образа» (97, т. 3, 593). В этих словах совершенно ясно излагается идея транспонирования, в данном случае — отношения зрелищных художественных форм и музыки.

Взаимодействие названных художественных сфер — проблема, волнующая умы многих. «Уничтожение противоречия между изображением и звуком, между миром видимым и миром слышимым! Создание между ними единства и гармонического соответствия. Какая увлекательная задача! Греки и Дидро, Вольтер и Скрябин — кто только не мечтал об этом?» — восклицает С. Эйзенштейн в исследовании, специально посвященном данным проблемам (97, т. 2, 199—200). Название труда — «Вертикальный монтаж» — рождено визуальным восприятием музыкальной партитуры, в которой все голоса как бы «монтируются» по вертикали, а речь в нем идет о принципах художественного соединения различных систем (изображения и звука) в звуковом кино.

Эти вопросы по естественным причинам увлекали Эйзенштейна, подчас уводя его значительно дальше пределов кинематографа и даже современности. Эйзенштейн исследует эстетический канон китайского и японского пейзажа, констатируя непереносимость временного начала, музыкальность живописи Восточной Азии (97, т. 3, 267—271); изучает древнекитайскую поэзию — поэзию начертаний, которая «обращается и к уху и к глазу в одинаковой степени» (97, т. 3, 257); наблюдает связи полотен Эль Греко с испанской музыкой стиля Cante jondo (97, т. 2, 209) и многие, многие другие примеры музыкально-живописных связей. В центре внимания режиссера и ученого находят-

ся свет и цвет в их соотношении с характером и оттенками музыкальных звучаний (97, т. 2, 200—204)¹.

Совершенно явно, что основная цель Эйзенштейна — слышать видимое, заставить «звучать» видимое и далее — комплексно воздействовать на зрителя-слушателя. Его исследования — поиск художественно убедительного пути к достижению этой цели, демонстрация имеющихся в разных исторических и национальных стилях средств, пригодных для создания новых визуальных эквивалентов звуковой, музыкальной выразительности в собственных произведениях. Это распространяется и на колористические детали и, самое главное, на организацию процесса — на композицию целого. Например, знаменитый эпизод в «Броненосце Потемкине», названный автором «сюитой туманов», он определяет как некую «постживопись», переходящую в своеобразную «прамузыку» (97, т. 3, 256). Не менее знаменитую «одесскую лестницу» из того же фильма Эйзенштейн строил по аналогии с движением двойной фуги. В работе над «Александром Невским» в двух, по мнению автора, наиболее цельных по слиянию звукозрительных сторон эпизодах «Ледового побоища», один озвучивался Прокофьевым (музыка создавалась по пластическому решению), другой монтировался режиссером по музыке: в первом случае композитор «видел» музыку, во втором режиссер «слышал» зримое действие. А строение одной из самых сложных работ Эйзенштейна — фильма «Иван Грозный» — вообще опирается на чрезвычайно тонко разработанные временные параметры, складывающиеся из смены планов, протяженности и частоты чередования монтируемых фрагментов, звукового развертывания, полифонии слышимого-видимого.

Во всех приведенных примерах из работ Эйзенштейна речь идет о кинематографе, то есть о синтетическом комплексном художественном «высказывании» и о взаимодействии составляющих, которые дополняют друг друга. Тем не менее в каждом подобном моменте одна из художественных форм первична, и становление второй опирается на принцип транспонирования, на поиск образных эквивалентов (либо все происходит одновременно и двусторонне). А это в свою очередь предполагает возможность такой

¹ Проблемы взаимоотношений света, цвета и музыки, поиски разнообразных форм их синтеза привлекают сегодня широкое к себе внимание и теоретиков искусств (34, 240—241) и практиков. Среди последних, например, можно упомянуть группу Б. Галева из Казани, которая активно работает над светозвуковыми представлениями (23).

стилистики, где источник воздействия лишь подразумевается и синтез способов мышления осуществляется в рамках одного текста. Представляя условие: если и выключить звук, пластическое решение Эйзенштейна останется поразительно «музыкальным», если слушать отдельно музыку «Александра Невского» Прокофьева, мы воспримем материальность, зрелищность, пластичность ее образов.

Естественно возникает вопрос — на чем в данном случае основывается такой синтез способов мышления? Как сказано в «Морфологии искусства» М. Кагана, «пространственные и временные структуры могут органически объединяться лишь при одном условии — при полном подчинении первых вторым. Оно выражается в том, что вещественные пластические объекты должны стать текучими, изменчивыми во времени» (34, 240; выделено автором. — Т. К.). Материалом для них с древних времен прежде всего служило «живое пластическое тело» человека (позднее и его искусственное изображение — куклы, марионетки); XX век предложил и новые формы в виде кинематографа.

С позиции взаимодействия художественных сфер в данном определении М. Кагана акцент делается на зрелищных искусствах, их способности испытывать на себе воздействие музыкального начала. Основой оказывается временная природа, и через этот «канал» музыка в наибольшей степени может проникнуть в ткань зрелищных искусств, обладающих, таким образом, потенциальной способностью к глубокому взаимодействию с нею. Но степень такого проникновения, обогащения «музыкальностью» может быть различной, она так же, как во всех других ранее затрагиваемых ситуациях транспонирования и синтеза, определяется индивидуальным подходом, замыслом и стилистикой автора (в данном случае — режиссера), его способностью мыслить композиторски. Примером такого синтетического отношения могут служить режиссерские принципы, в частности Мейерхольда, декларировавшего, что «настоящий спектакль [...] может построить только режиссер-музыкант» (55, ч. 2, 156—157), и в лекциях, обращенных к режиссерам, утверждавшего: «Музыка — самое совершенное искусство. Слушая симфонию, не забывайте о театре. Смена контрастов, ритмов и темпа, сочетание основной темы с побочными — все это так же необходимо в театре, как и в музыке» (55, ч. 2, 506).

Театр на всем протяжении своего существования испытывал воздействие музыки (помимо ее непосредственного

участия в синтезе) и претворял выразительные возможности ее временной, ритмической стороны. Точно так же музыка в силу своего совершенства и универсальности должна была воздействовать и воздействует на все временные искусства (например и на поэзию). В XX веке эта тенденция в отношении театра приобрела глобальные масштабы и осознанный характер на уровне манифеста. Так, пронизанное музыкальным началом новаторское искусство В. Мейерхольда оказало огромное влияние на режиссерское мышление века. Уже первая его работа («Смерть Тентажиля» Метерлинка, 1905) «была по преимуществу режиссурой „звуковой“ и „пластической“» (73, 60); музыкальность насыщает и все остальные постановки художника. Выдающимся примером подобного рода явилась его уже упоминавшаяся интерпретация «Ревизора» Гоголя. Если А. Белого взволновали принципы претворения гоголевского литературного текста, то Б. Асафьев дает интереснейший анализ этого спектакля с иной позиции: «Давно я не испытывал в драматическом театре столь яркого и сильного впечатления музыкального порядка, какое мне доставила вся концепция мейерхольдовского «Ревизора». Спектакль насыщен музыкой: явной, конкретно передаваемой в пении и в игре, в оттенках речевой интонации, — и «скрытой» от зрителя и слушателя, но тем не менее постоянно присутствующей... (разрядка моя. — Т. К.) В «Ревизоре» поражают одновременно размах, мастерство формы и проницательность в использовании присущих музыкальной стихии свойств предупреждать («сигнализация»), звать, манить и гипнотизировать, повышать и понижать эмоциональный ток, углублять настроение и действие, превращать смешное в жутко-причудливое, окрашивать любой бытовой анекдот в психологически значительное явление... Спектакль Мейерхольда звучит как ритмически-стройная, богатая изобретением, технически совершенная и эмоционально-содержательная партитура» (7). «Скрытая музыка» и есть музыка, транспонированная, в данном случае — на язык зримо-пластического высказывания.

Понимание временной природы театра как его важнейшей выразительной сферы легло в основу предложенной Мейерхольдом известной системы биомеханики, которая, по мнению исследователя творчества режиссера, отнюдь не была чистым физическим тренажем актеров, она «уделяла огромное внимание ритму и темпу актерской игры, требовала музыкальной организованности

пластического и словесного рисунка роли» (73, 257; разрядка моя. — Т. К.). Интуитивная на первых этапах организация драматического спектакля средствами, родственными музыкальным, впоследствии привела Мейерхольда к четкой «музыкальной» разработке сценического действия — его «темпоритмической» партитуре в «Даме с камелиями» (1934). Вот что пишет об этом Л. Бубенникова: «Резкое сопоставление контрастных темпоритмических частей, вихревые ускорения и мгновенные замедления, нервное, порывистое «дыхание» — характерные особенности почерка режиссера, перетрансформировавшего мелодраму Дюма в высокую трагедию» (19, 23). В следующей, незавершенной работе — «Борисе Годунове» Пушкина — режиссер и композитор (С. Прокофьев) уже совместно творили целостную форму синтетической «музыкально-театральной сюиты». И в высказываниях Мейерхольд практически проводит знак равенства между сценической и музыкальной композициями. Он даже постановки именовал опусами.

Совершенно очевидно, что принципы претворения музыкального начала для театра и кино идентичны, позиция «композиторски» мыслящих режиссеров сходна — примером этому могут служить не только работы упомянутых прославленных мастеров-единомышленников (Мейерхольда и Эйзенштейна), но также творчество многих и многих других выдающихся режиссеров современности. Хотя синтетичность драматического театра и звукового кино предполагает возможность режиссерской разработки и звукового ряда (в плане динамическом, темпо-ритмическом), все же, как явствует из приведенных ранее примеров, не менее существенной стороной их насыщения музыкальностью оказывается своего рода воссоздание зрелищными средствами временных закономерностей музыки. В наиболее чистом виде эту способность визуальной интерпретации музыкальной образности демонстрирует балет¹.

Синтетическая природа искусства балета, основанная на взаимодействии видимого-слышимого, уходит корнями

¹ Хотя и в кинематографе периодически предпринимаются подобные попытки, как, например, фильм Диснея «Фантазия» на музыку «Ученика Чародея» Дюка, фильм на музыку «Моря» Чюрлениса по сценарию В. Ландсбергиса и т. п. Тем не менее столь тонко воссоздавать музыкальные образы, как это делает балет, кино не способно из-за излишней конкретности визуального ряда, которая снижает свойственную выразительному искусству многозначность.

в синкретические искусства древности. Общие истоки музыки и танца («пластического искусства движения» по Стравинскому), сохранивших сегодня единство в искусстве Востока, определяют их неразрывную связь. Не случайно, например, индийская философия рассматривает музыку «как сочетание трех искусств — пения, игры на музыкальных инструментах и танца» (61, 45). Любопытно, что экзотические танцы и музыка, воспринимаемые как целостное художественное явление благодаря своему исключительному эмоциональному воздействию на участников ритуальных действий (ритуалов), наделялись божественной силой: «Бог Шива согласно хронологии, заключенной в пуранах (древних индийских сказаниях. — Т. К.), примерно в VI тысячелетии до н. э. научил... людей искусству йоги, а также музыке и танцу, чтобы они смогли общаться с богами» (26, 12). В размышлениях о магическом воздействии подобной музыки особенно примечательной представляется мысль, что «уловить эти проявления («магические влияния». — Т. К.) можно, лишь хорошо зная используемые в музыке ритмические, мелодические и ладовые приемы и соответствующие им танцевальные движения» (разрядка моя. — Т. К.). Обусловленность движения музыкальной основой и составляет сущность синтеза.

При кажущемся господстве пространственного начала специфичность хореографического действия кроется во временной природе. Пластическое высказывание процессуально. Оно способно показать в пространственных формах течение времени, а раз этот процесс — художественный, то, подобно музыке, и «обладать» временем, уплотнять его, расчленять, деформировать, оставив, ускорять. Мимический этюд, хореографическая сцена, как и музыкальная пьеса, многомерны в своих временных параметрах. Иными словами, пластическое высказывание — это как бы видимая музыка, временная единица которой не интонация, а жест.

Язык жестов — древнейший. Его выразительные возможности огромны и отнюдь не связаны лишь с имитацией пластических образов реальной действительности. Ведь, например, основная форма высказывания в восточном театре — метафорический «жест-иероглиф». Но способность пластически передавать явления непредметного мира, понятия, мысль есть одновременно и свойство творческого воображения, уходящего корнями в подсознание. Структура пластического художественного образа (в условном

театре, например) и снотворчества сходна и включает в себя, по З. Фрейду, четыре компонента¹. Один из них, в первую очередь привлекающий наше внимание, — «пластическое изображение абстрактного понятия», читая которое, можно «по образу воссоздать мысли». Остальные три — смещение (иносказание, где за внешним скрываются другие смысловые значения), сгущение (многозначность выражения) и «стремление принять рациональную форму» («иллюзия правильности», призванная «внести стройность в сумятицу образов») — определяют сложность, закодированность пластического выражения.

Все это позволяет прийти к любопытному выводу, что язык пластического художественного высказывания бывает весьма абстрагирован, «алогичен» с позиций реального пространственного мира, обладая при этом логикой и содержательностью высшего порядка. Благодаря этому он способен отражать глубинные психологические процессы, и, будучи порождением естественных свойств человеческой личности, восприниматься во всей своей многослойности. Подобный вывод важен для понимания бессюжетных хореографических прочтений сложной музыки, решаемых, как правило, средствами условного пластического языка, отвечающего обобщенной выразительности звукового первоисточника.

Родство музыки и пластики как искусства визуального выражения базируется на единстве процессуальной природы, на способности отражать богатейший мир душевных движений, психологических состояний, наконец, на обобщенной внепонятийной, внепредметной образности, опирающейся в каждом случае на сложную и замкнутую систему средств. Отсюда проистекает и возможность одновременного дополняющего или полифонического действия в синтетических зрелищно-музыкальных формах, в синкретических искусствах, и возможность взаимопроникновения. Для пластического высказывания — это в первую очередь опора на музыкальный синтаксис, композицию и драматургию, то, что зрительно образует «мотивы» и «фразы», повторность или контраст построений, нарастания и спады, репризные замыкания и т. п., при которых развертывание опирается на выработанные музыкой временные

¹ Эти проблемы на богатом исследуемом материале поднимает, в частности, советский философ А. Гулыга в своем труде «Искусство в век науки» (25, 148—155).

закономерности. Для музыки — отражение в звучании жеста, многообразных форм движения в их сложном семантическом значении.

Как видно, в балете рождается синтетическое искусство с взаимодополняющими, оттеняющими или даже контрастирующими компонентами. Но, с другой стороны, визуальный ряд хореографического сочинения являет собой интерпретацию музыкальной образности на языке пластического временного искусства. И с этих позиций балетмейстеры нуждаются в содержательности избранной музыки. В идеале — написанной специально с учетом особенностей жанра, но обладающей и свойствами музыки автономной. Критерием, как правило, становится «двойная жизнь» — в театре и на концертной эстраде. Хотя последнее условие — не абсолютно, равно как и специальное создание музыки для балетного спектакля сегодня также не является непременно.

История развития балета в XX веке отмечена глобальным привлечением серьезной музыки, не рожденной для сцены, причем разных исторических стилей, жанров. Правомочность такого привлечения — проблема, не потерявшая своей остроты и сегодня, хотя встала она перед художниками уже на первых порах начинавшегося «великого» подъема современной хореографии. Еще в 1912 году И. Стравинский в письме к матери, размышляя о балете и, в частности, об использовании Фокиным в первых парижских постановках классических музыкальных произведений, писал: «...слишком ничтожна была хореографическая литература — и нам, помышляющим о возрождении пластического искусства «движения», пришлось удовлетворяться на первых порах переделками — «Сильфиды» — Шопен, «Карнавал» — Шуман, «Клеопатра» — все, «Шехеразада» — Н. Римский-Корсаков, etc, etc... Я рассматриваю эту эпоху переделок как необходимое зло, на котором долго немыслимо останавливаться — надо (вернее, хочется) создавать новые формы...» (80, 467). Вопреки надеждам Стравинского, первые попытки использовать классическую несценическую музыку в хореографических постановках оказались камнем, брошенным с горы, и лавина чизвергается до сих пор. Но «зло» ли это?

Отрицательное отношение к сценическим воплощениям в пластике серьезной музыки, сохраняясь у определенной группы людей до сих пор, исходит прежде всего из неверной предпосылки, что музыка в подобном случае низводится до прикладного значения (что, впрочем, происходит у

плохих хореографов!). Суть синтеза, художественное единство слышимого-видимого, также целостно восприимчиво, при подобном отношении остаются непонятыми. Поразительно, что и Стравинский, поддаваясь, видимо, инерции предвзятости, рассуждал не с позиций синтетического художника, понимающего, что талантливое визуальное прочтение Большой музыки обогащает новыми выразительными гранями ее существование в этом мире. Тем не менее ясно, насколько обеднела бы культура XX века, если ее лишить всех хореографических интерпретаций небалетной по происхождению музыки. Более того, насколько обеднело бы и само современное композиторское творчество в жанре балетной музыки, утратить оно столь блестящий источник воздействия. «Новые формы», к поиску которых устремился Стравинский и многие другие музыканты, не могли бы рождаться во всем своем многообразии, не будь столь сильной «конкуренции» параллельно существующего потока хореографических прочтений автономной музыки.

Балетный театр XX века активно черпает из мировых музыкальных кладовых. Стилистический диапазон сочинений, интерпретируемых визуально, очень широк — от барокко до современности. При этом обращает на себя внимание особый интерес хореографов к непрограммным инструментальным произведениям, таким, как сюиты и концерты Баха, *Concerti grossi* Генделя, симфоническая музыка классицизма и т. п. В русле данного течения родилась в свое время «Шопениана» Фокина, остающаяся одним из наиболее «танцуемых» балетов до сих пор. Среди небалетных сочинений Чайковского широко популярна «Серенада» Баланчина (на музыку Струнной серенады ор. 48), идущая на многих сценах мира. Из музыки XX столетия особенно привлекательными оказываются помимо собственно балетных опусов и другие сочинения Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева. Количество имен и произведений огромно.

Проблема хореографической интерпретации самостоятельно ценного музыкального первоисточника — вопрос сложный. Как в любой ситуации транспонирования, здесь возможно множество решений, и новый результат так или иначе будет независимым художественным явлением, плодом индивидуального творчества синтетического мастера, творящего музыку в визуальных формах¹. Он, подобно

¹ Напомним мысль Стравинского: «Я не знаю, как можно быть балетмейстером, не будучи, в первую очередь, музыкантом, подобным

композитору, создает свои контрапункты к звучанию, порой сложную полифонию слышимого-видимого, точно так же как композитор, устремленный к балету, невольно становится «хореографом-режиссером», который мыслит видя. Критерием «истинности» результата является лишь мера таланта художника, его воображение и видение слышимого, созвучное запросам времени. Не случайно многое, вчера еще не мыслимое в хореографическом прочтении, сегодня может оказаться художественным открытием. Как, например, балет «Девятая симфония Бетховена» Мориса Бежара (1975)¹. Именно поэтому некоторые постановки Большой музыки выдающимися балетмейстерами XX века стали новой хореографической классикой, их визуальный текст канонизировался, как нотный текст композитора, и, подобно, например, классическим хореографическим постановкам Петипа, воспроизводится разными труппами мира. Таковы многие работы М. Фокина, Д. Баланчина, Л. Лавровского, Д. Роббинса, М. Бежара и других.

Каковы же возможные пути визуальной интерпретации музыки? При всей схожей обобщенности пластического и музыкального высказывания, о которых говорилось выше, специфика зрительных образов влечет к большей конкретизации видимого, а отсюда нередко к введению сюжетных мотивов, примет времени и места через зрительные детали, прежде всего костюмы. В этом случае как бы заложенная в музыку программность (в том числе и «скрытая») визуально реализуется художником-балетмейстером. Именно так, например, была прочитана Девятая симфония Шостаковича хореографом К. Боярским в балете «Встреча», связанном с образами военного времени, Симфония *Robusta* Б. Тищенко — Л. Якобсоном в балете «Симфония бессмертия», Шестая симфония Чайковского — Б. Эйфманом, создавшим на ее основе балет «Идиот» по мотивам романа Достоевского — произведение, в котором гармонично соединились гениальная музыка и гениальный сюжет.

Баланчин» (79, 68). Известный советский хореограф Ф. Лопухов писал: «Второе неперемное условие для балетмейстерского творчества — музыкальные познания почти что в объеме теоретико-композиторского факультета консерватории, ибо вся работа балетмейстера зиждется на музыке» (43, 148). Но сами подобные идеи не новы. Они пронизывают и знаменитые «Письма» Ж. Ж. Новерра, считавшего, что «балетмейстер», несведущий в музыке, будет плохо фразировать свои мелодии» (66, 90).

¹ Весной 1978 года балет был показан труппой Бежара в Москве. Велись переговоры и о его постановке в Большом театре (60, 19).

Известный американский хореограф Д. Роббинс, интерпретируя «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси, разворачивает действие в хореографическом классе, где случайная встреча юноши и девушки передана тонкой гаммой настроений, удивительно гармоничной музыкальному развертыванию. Тот же эффект достигается хореографом в визуальном прочтении Шопена (балет «Танцы на вечеринке»), Баха («Гольдберг-вариации»). Л. Якобсон на музыку второй части Восьмой сонаты Прокофьева ставит «Средневековый танец с поцелуями», в котором и пластика, и костюмы передают атмосферу утонченной стилизованной игры, пронизывающей музыку *Andante sognando*.

Но этот путь, казалось бы, наиболее доступный зрительскому восприятию благодаря дополнительной «внемusicальной» информации — не единственный. Визуальное прочтение музыки, как наблюдаем, опирается на три возможных подхода, которые способны и совмещаться. Выделим их в абстракции. При первом из них хореограф раскрывает содержание музыки через показ образно близкого события, ситуации, где исполнители выступают в роли конкретных персонажей в конкретной обстановке. Здесь, как видно из ранее упомянутых примеров, на первом плане оказывается театральная действенность. Во втором случае хореограф концентрирует внимание на характере, на внутреннем мире личности, когда за каждым исполнителем стоит обобщенный человек вне конкретных временных связей. Именно на этой, романтической по сути основе музыка как бы наполняет пластическое выражение свойственным ей богатством эмоциональных оттенков, правдой жизни внутренней. В третьем случае визуальное развертывание способно передавать отвлеченные понятия, мысль, идею, то есть образы скорее философского порядка (например, гармония, покой, напряженность, смятение, хаос, контраст, борьба, ликование...), при которых каждый исполнитель является составным элементом визуальной композиции, рождающейся в сплетении линий, жестов, красок и света и призванной «по образу воссоздать мысль», будить воображение.

Выбор подхода несомненно определяется прежде всего стилистическими особенностями музыки (воздействующими и на индивидуальное видение-слышание хореографа). Заложенная в звучании иллюстративность, ярко выраженное программное начало, то есть моменты, вызывающие внемusicальные ассоциации, скорее потребуют первый из названных подходов; романтическое дыхание, эмоциональ-

ность, открытость чувств — второй; музыка образно-обобщенная, инструментальная, с ясно очерченными интеллектуально-рациональными чертами, в частности полифония, — более всего будет устремлена к третьему. Хотя, например, барочная ария способна визуально реализоваться и как романтическое любовное *Adagio*, как общее двоих.

Но в выборе нередко действует и обратная закономерность: большая приверженность балетмейстера тому или иному типу визуального мышления непременно влияет на выбор музыкальных источников соответствующего жанрово-стилистического плана. Так, например, Д. Балачин явно тяготеет к «надличностному», симфонизированному хореографическому стилю во всех трактовах, будь то Бах, Чайковский, Бизе (напомним известную постановку Симфонии *C-dur*) или Стравинский, который почти весь воплощен им сценически. М. Бежар, мечтая о создании балета о братстве людей всех цветов кожи, неожиданно для себя «вышел» на Девятую симфонию Бетховена, а уже затем стал искать конкретные пути воплощения. «У меня не было никакого предварительного представления о рисунке танца, — говорит он в своем интервью. — Я просто погрузился в музыку, и хореография возникла внезапно» (60, 19). А шел он по пути обобщенно-симфонического танцевального языка.

Отход от сюжетно-событийной стороны усиливает в хореографической интерпретации собственно музыкальное начало. Как и наоборот — стремление оттолкнуться от звукового пласта, углубиться в него при постановке уже известных балетов, чья музыкальная основа представляет собой самостоятельное ценное и целостное произведение, может привести к рождению новых, более обобщенных концепций. Интересный пример такого прочтения — «Весна священная» М. Бежара. Автор укрупняет и симфонизирует визуальное развитие, исходя из имманентных драматургических черт музыки Стравинского, то есть действует не соответственно либретто, а как бы вопреки ему, над ним. (Менее убедительной представляется новая концепция «Жар-птицы» того же Бежара: музыка этого сочинения Стравинского слишком программно «привязана» к образам русской сказочности, от которых хореограф отказывается.)

Если хореография выявляет пути транспонирования музыкальной образности в пластическую, то не менее интересна проблема обратных связей, а именно: каковы воз-

возможности музыки войти в контакт с искусством изображения, в чем ее обогащение и возможно ли оно? Остановимся на классическом примере претворения визуального первоисточника — «Картинках с выставки» Мусоргского.

Как известно, прообразом сочинения, посвященного памяти художника В. Гартмана, послужили его картины, рисунки, архитектурные проекты. Музыкальные пьесы сюиты можно рассматривать как чистый образец транспонирования. Композитор пошел по единственно возможному и весьма примечательному пути: чтобы ввести временное начало, но сохранить ощущение изобразительности, зримости, он должен был каждую картину перевести в действие, в событие, наполнить специфическим движением, ассоциативно связанным с изображением. «Избушка на курьих ножках» превращается в фантастическую сцену полета Бабы-Яги; рисунки старинных замков в воображении композитора дополняются фигурой застывшего возле стен певца, и пьеса становится напевом-серенадой средневекового менестреля, то есть жанровым эпизодом; колоритные фигуры богатого и бедного евреев в музыке обращаются в сценку-диалог, насыщенный характерными тембро-интонационными и пластическими деталями; еще одни эскизы Гартмана, предназначенные, правда, для театральная постановки, в звучании возрождаются в облике хореографической сценки: «Балета невылупившихся птенцов». Иными словами, музыка воплощает «живые» картины, подобные сценическому представлению, с действующими лицами и прочими аксессуарами времени и места действия. И, например, возвратное транспонирование образов Мусоргского с музыкального языка на язык пластического высказывания должно было бы повлечь уже к сцене, к балету. Что и происходило неоднократно (в СССР такую постановку осуществил Ф. Лопухов в 1963 году¹).

Если Мусоргский в своих гениальных «Картинках» проявил себя как композитор-живописец, а точнее и как композитор-режиссер, избирая тип поведения участников, характер движений, то столь же синтетичен был, например, творческий поиск уже упоминавшегося советского хореографа Л. Якобсона, когда он вдохнул жизнь в скульптуры Родена. В каждой из поставленных шести миниатюр

¹ Размышления хореографа о своей работе над «Картинками» представляют большой интерес в частности с позиции транспонирования: несмотря на знание зрительных первоисточников, его фантазия исходит из музыки, предлагая в некоторых эпизодах неожиданные визуальные прочтения (43, 135—147).

(«Вечная весна», «Паоло и Франческа», «Минотавр и нимфа», «Поцелуй», «Вечный идол», «Отчаяние») автор, отталкиваясь от мгновения, запечатленного скульптором, искал неповторимый пластический рисунок и соответствующую ему по настроению и типу движения, внутреннему ритму музыку (использован Дебюсси, Прокофьев, Альбан Берг). В своем поиске этой музыки, способной оживить скульптуру и перевести ее в пластическое действие, хореограф по сути шел тем же путем, что и Мусоргский.

Синтетический характер мышления, обусловленного целостным слышанием-видением, в равной мере может быть присущ и хореографу, и композитору, создающему музыку для последующего визуального прочтения. Музыкант, приступая к работе, испытывает естественную балетмейстерски-режиссерскую потребность по возможности определить и зрительный ряд¹ (другой вопрос — насколько результат окажется созвучным замыслу). В данной связи особенно интересны размышления самих художников. В. Лютославский, например, испытывая влечение к еще не освоенному им жанру балета, а точнее к созданию звуковидимого произведения, уже заранее композиторски набрасывает схему целого: «Строгая связь танца и музыки должна основываться иногда на контрасте, часто же — на своеобразном контрапункте, в котором жесты и события на сцене диалогизируют с течением музыки, создавая таким образом неразрывную композицию. Разумеется, ритмика и процесс зрительной части такой композиции должны иметь свою точную запись, составляющую часть партитуры. Удастся ли когда-нибудь реализовать такое произведение? И прежде всего найти для совместной работы хореографа-соавтора, убежденного в справедливости этих моих мыслей?» (47; разрядка моя. — Т. К.). Стравинский, также придававший огромное значение визуальной интерпретации своих сочинений, приводит в «Диалогах» любопытный пример. Речь идет о «Балетных сценах» (1944), заказанных композитору в связи с предполагавшейся постановкой балетмейстера А. Долина: «...Независимо от Долина, хореография принадлежала мне (разрядка моя. — Т. К.) в том смысле, что я сам задумал порядок, характер и пропорции отдельных номеров и, сочиняя му-

¹ Примечательны подобные наблюдения В. Конен в связи с синтетическим характером искусства Люлли: «все типизированные музыкальные приемы Люлли первоначально мыслились им в неразрывной связи с упорядоченными фигурами классического балета» (40, 312).

зыку, я отчетливо представлял себе танцевальную конструкцию этого бессюжетного «абстрактного» балета. Фактически ни одна моя партитура не дает таких точных предписаний по хореографическому плану» (79, 200—201).

Стремление к визуальной интерпретации звучания и поиски новых форм их взаимодействия во второй половине XX века привели к особому явлению, именуемому инструментальный театр (100; 102). Его отличие от уже известных синтетических видов заключается в том, что зрелище в нем создается не специальными исполнителями-актерами, танцорами, но самими музицирующими инструменталистами. Отсюда и слово инструментальный, противопоставляемое вокальному исполнительству традиционного музыкального оперного театра. Другая особенность — принадлежность концертной музыке (с позиции обстановки исполнения). Понятие «театр» здесь связано не с привычными сценическими аксессуарами, но с атмосферой зрелища, представления, видимой игры, происходящей на глазах у слушателя одновременно с исполнением музыки. Наконец, третья особенность заключена в том, что этот зрительный ряд (деятельность участников) намечен самим автором — синтетическим мастером, «композитором-режиссером».

Инструментальный театр как прием театрализации инструментального музицирования — явление специфическое, экспериментальное. Самым непосредственным образом связанное с современной устремленностью к синтезу; к комплексному воздействию на слушателя-зрителя, оно тем не менее не возникло на абсолютно новой основе. Потребность творцов музыки овладеть пространством, использовать зрительное восприятие как дополнительное выразительное средство для более всесторонней подачи замысла, при всей кажущейся утопичности задачи, периодически дает себя знать. Чем, как не этим стремлением, можно объяснить финал «Прощальной симфонии» Гайдна? В эффекте постепенно гаснущих свечей и уходящих музыкантов зрительно наравне со звучанием передается настроение прощания, растворения в тишине. Образное содержание такого финала оказывается многогранней чисто звукового решения, а композиторская фантазия находит выход в дополнительном художественном измерении.

К тому же кругу явлений можно отнести и стремление композиторов ввести в партитуру световую партию — luce («Прометей» Скрябина, «Поэтория» Щедрина) или иные визуальные детали, например, действенные. В качестве

примера можно привести маленький игровой прием в «Озорных частушках» Щедрина, когда очередное «коленце» отдается автором скрипке (ц. 19, такт 5) и альту (ц. 24, такт 2) solo, но не концертмейстеру, а непременно исполнителю, сидящему за последним пультом, что, видимо, должно внести дополнительный зрительный юмористический штрих — кто-то, «развеселившись», вылез невпопад, заигрался, «разорничался» внешне, соответственно внутреннему состоянию музыки.

Использование визуального эффекта в момент исполнения театрально в своей основе, поскольку звучание дополняется зрелищем, независимо от того, присутствует ли игровое начало в замысле, внесено композитором в текст сочинения или оно возникает импровизационно, как это обычно имеет место в джазе. Известно, что настоящих джазовых исполнителей надо не только слышать, но и видеть. В джазовом музицировании дух импровизации распространяется и на звуковую, и на зрительный ряд, исполнители пластичны, они «показывают музыку», реагируют друг на друга, подбадривают, сценически обыгрывают вступление партнера и т. п. С какой-то точки зрения сценически-театрально вообще любое исполнительство, особенно, например, пластическая сторона дирижирования. Все это не могло не затронуть композиторского воображения.

Одна из сторон мышления И. Стравинского связана с огромной ролью зрелищного начала (27, 357—358). Комплексное восприятие музыки (слухом-зрением) выражается у него и в потребности видеть исполнение. «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без активного участия зрения, — писал Стравинский в «Хронике». — Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» (81, 122; разрядка моя. — Т. К.). Но ведь этот зрительный ряд создан композитором! Конечно, автор не думает о том, что слушатель в момент драматического нарастания звучания будет захвачен и зрелищем интенсивной «работы» музыканта, дирижера, он не программирует это специально. Но чуткому слушателю состояние двойного воздействия, многократно увеличивающего художественное впечатление, прекрасно известно. А если композитор захочет сам обусловить поведение исполнителя на сцене, его жестыкуляцию, движения, перемещения, может быть, и мимику, а затем и одежду, освещение (соответ-

венно жанру и стилю музыки)?.. Ввести все это в текст партитуры как в режиссерскую экспликацию спектакля или предложить канву для возможной визуальной импровизации?.. Так возникает предпосылка инструментального театра.

Поднятый на щит современным западным авангардом инструментальный театр стал ареной различных экспериментов вплоть до абсурдных, а также предметом достаточно запутанных психологических рассуждений. Это явилось причиной весьма двойственного к нему отношения, в том числе и негативного. Тем не менее, как всякое выразительное средство, приемы инструментального театра в порядке эксперимента могут употребляться с большим успехом и в определенном контексте создавать интересный художественный эффект, что и происходило, например, в ряде сочинений советских композиторов — С. Слонимского, А. Шнитке, В. Сильвестрова, Д. Смольского...

Выразительные возможности инструментального театра связаны, во-первых, с комплексным воздействием на слушателя (слушателя-зрителя), что отвечает современной тенденции к синтезу. Во-вторых, в инструментальном театре реализуется игровая стихия, актуальная сегодня, позволяя внести в атмосферу «скованной» серьезности характерной для классического исполнительства и слушания, юмористически-комедийное начало, иронический и даже гротескный аспект, обострить ее возможностью неожиданного (как при любой импровизации). В-третьих, инструментальный театр вызывает композитора на поиск новых контактов с исполнителем, от которого требуется большая активность, артистизм, раскованность, равно как и более разносторонняя контактность со слушателем. Наконец, с чисто музыкальной, звуковой стороны инструментальный театр открывает возможности новых акустических приемов: движение исполнителей влечет за собой движение источников звуков, стереофонические, антифонные эффекты¹, что представляется явлением чрезвычайно перспективным.

Очевидно, инструментальный театр, принадлежа к так называемой аудиовизуальной музыке, идет по пути внешней театрализации (синтетическим методом), хотя предпосылки такого решения заложены и в самом музыкальном тексте, позволяя звучанию, как и в балете, исполнять режис-

¹ Не случайно одно из сочинений подобного типа так и названо композитором («Антифоны» С. Слонимского для струнного квартета, 1968).

серские функции. В жанре инструментального театра возникает еще один тип контакта музыки с внемузыкальным — зрелищно-театральным — мышлением, результатом которого оказывается особая форма синтетического художественного высказывания...

Коль скоро музыка при всей обособленности своего языка способна рождать зрительные ассоциации и объединяться с визуальным рядом, то она может также и сама по себе испытывать воздействие зримого действительного мира и зримых действительных искусств как специфических художественных систем. Такое воздействие зрелищно-театральных и кинематографических форм на музыкальное мышление и музыкальный язык — одно из примечательных явлений нашего столетия. Оно представляет для нас особый интерес и будет постепенно рассмотрено в ходе исследования. Предварительно же остановимся на некоторых общих положениях.

Проблема взаимодействия художественных систем, в том числе и музыки, заключает в себе два основных вопроса. Первый — о соотношениях различных систем в рамках их синтеза, второй — об эволюции и языка, расширении диапазона выразительных возможностей каждой такой системы под влиянием иных.

Для музыки существуют три типа синтеза, вбирающие в себя все синтетические музыкальные жанры в их разнообразии, исторической эволюции и модификациях. Это: 1) музыка, взаимодействующая со словом, 2) музыка, взаимодействующая со зрелищем, и 3) музыка, взаимодействующая со словом и зрелищем¹. К первой группе относится вся вокальная музыка в ее историческом развитии (кроме вокализов), а также и иные формы взаимодействия звука и слова, например, мелодекламация. Вторая группа включает в себя все формы музыкальных «действ» — от танцев, шествий (бытовых, ритуальных, театрально-сцени-

¹ В этих определениях отталкиваемся от теории музыкальных жанров О. Соколова (77), который наряду с членением родов музыки по признакам жизненных связей («область монофункционального искусства» и «область бифункционального искусства») вводит и координату, выявляющую связи художественные («область музыки» и «область художественного синтеза»). Так, в сфере «монофункционального искусства», аналогичной понятию музыки «преподносимой» (Бесселер), им выводятся два основных рода музыки: «чистой» и «взаимодействующей». Отталкиваясь от этого принципа классификации в качестве исходной позиции, в последующие детали мы вносим свои коррективы.

ческих) до балета, пантомимы, современного инструментального театра и свето-цветовых музыкальных представлений. Сюда же относится и синтез музыки и изображения в немом кинематографе, а также звуковые кинопроизведения, в которых отсутствует словесный ряд. В третьей группе господствующее положение занимает опера, но относятся сюда и все разнообразные словесно-музыкальные действия (например, фольклорные обряды, религиозные мистерии), театрализованные вокально-симфонические формы (к примеру — сценические постановки «Кармины бурана» Орфа, «Жанны Д'Арк» Онеггера, «Свадебки» Стравинского), а также и особые разновидности музыкально-театральных представлений, в частности такие, как опера-балет. Именно в двух последних группах, особенно в сфере театра (в том числе телевизионного) и кино, сегодня происходит наиболее интенсивный поиск новых решений: «век Великого синтеза» будит фантазию режиссерски мыслящих художников, толкая к неординарным соединениям звука, слова, света, цвета, действия живого и «экранного», реального и условного. В качестве интересного примера можно привести телевизионное произведение — «Фантазию» по мотивам повести Тургенева «Вешние воды», поставленную режиссером А. Эфросом (1976). В ней действие расслаивается на показ реальных событий (как бы драматический спектакль) и движение подсознания, а этот второй пласт решен языком хореографии, опирающейся на визуальное воплощение музыки Чайковского (использованы Флорентийский секстет, «Воевода», «Буря», Струнная серенада).

Сочетание разных художественных языков позволяет отражать и воспринимать образное содержание синтетического произведения более многогранно, как бы с разных сторон, под разным углом зрения. Но сами взаимоотношения художественных систем в синтетическом целом могут быть различны — от относительного равноправия до строгого подчинения одних другим, главенствующим. Это последнее и определяет основную, несмотря на синтез, принадлежность произведения к тому или иному виду искусства. Например, из сходных по типу синтеза оперы и театрального спектакля с музыкой первая прежде всего представляет музыкальное искусство, второй — театральное (причем также возможно с приматом либо литературно-драматического, либо зрелищно-изобразительного начала). Эти взаимоотношения художественных элементов в синтезе подвижны и переменчивы в зависимости от стиля, жан-

ра, требований времени и индивидуальных устремлений автора. В частности, одна из характерных черт развития оперы в XX веке — открытость контактам с разными зрелищными (театральными и кинематографическими) формами, усиление удельного веса театральности в синтезе.

Вопрос главенства или равноправия составляющих в художественном синтезе касается как бы количественной стороны их отношений. Но есть и сторона качественная. Взаимодействие искусств не только в масштабах культуры в целом, но и внутри синтетических произведений обусловлено противоборством двух ранее упоминавшихся тенденций — притяжения и отталкивания. Тенденция «притяжения» в синтетических формах чаще всего влечет к параллельному действию компонентов синтеза, при котором, условно говоря, средствами разных художественных языков разворачиваются одни и те же образные идеи, а при одновременности — в одной и той же драматургической последовательности. Параллельное действие, приводя к транспонированию, стимулирует взаимовлияние, взаимопроникновение систем в одном из его двух возможных проявлений, а именно — в условиях синтеза. Выразительный диапазон такого параллельного действия может быть очень широк: от скромного музыкального сопровождения в немом кино до сложных симфонизированных хореографических концепций, где видимое-слышимое гармонично слито.

Напротив, тенденция «отталкивания» способствует усилению выразительной значимости каждого компонента. Этим, например, можно объяснить самостоятельную ценность (не непременно и даже не обязательную!) музыки к кинофильму, театральной постановке и т. п., или, например, изобразительного решения спектакля, воспринимаемых как полноценное художественное явление и в обособленном виде (хотя в синтезе данное свойство может оказаться и минусом). Благодаря той же тенденции становятся возможными и иные взаимоотношения компонентов синтеза — их комплементарное (дополняющее) действие вплоть до значительного контраста. При таком полифоническом подходе художественное целое предстает сложным и многозначным. В синтетическом высказывании средствами разных языков способны материализоваться антитезы типа: объективное — субъективное, текст — подтекст, сознание — подсознание, действительное — желаемое, реальное событие — мысль, воображение и т. п. Изначальная «стереофоничность», «многоканальность» синте-

тических форм усиливается — различие языков углубляется определенной образной самостоятельностью компонентов синтеза.

Поскольку выразительные возможности разных искусств имеют свои границы, дополняющее действие для каждого из них чаще всего связано с опорой на более близкую образную сферу. Так, при соотношении видимого-слышимого традиционным будет музыкальное воплощение эмоциональной стороны происходящего (к примеру, при сдержанности, статичности внешнего рисунка, мимики накал страстей в звучании и т. п.). Но тем более остро могут воздействовать нетрадиционные приемы, например, противоположный вариант, когда звучание передает объективное течение жизни (чаще всего через бытовые жанры музыки, а также шум), а визуальный ряд при этом наполняется сложным психологическим содержанием. Данным приемом блестяще пользуется кинематограф¹. Через эту неисчерпаемость возможностей синтетических художественных форм и синтетического мышления реализует себя искусство режиссуры.

Те же тенденции «притяжения» и «отталкивания» обуславливают особенности и другого интересующего нас явления — эволюции художественных языков под воздействием иных. Первая из названных тенденций стимулирует поиск путей сближения, транспонирования, вторая — стремление закрепить приобретенное, сохранив самостоятельность и замкнутость системы. Так, констатируя музыкальность литературно-поэтического или пластического высказывания, зрелищность, театральность образов музыкальных и тому подобные связи, мы сталкиваемся именно с явлением претворения средствами данного искусства выразительных свойств иного, воспринимаемых ассоциативно.

При активном взаимодействии в синтетических формах различные художественные виды могут настолько влиять друг на друга, что возникает возможность их последующего существования уже и в новом стилистическом качестве. Так когда-то выделилась музыка из синкретического искусства, неся в себе образы движения и интонационные богат-

¹ Подобные примеры приходилось видеть и в балете, в частности, в хореографической интерпретации вокальной музыки («Песни странствующего подмастерья» Малера, «Песни труверов» Тадеуша Берда), когда танцевально-пластический ряд материализовал подтекст объективно разворачивающихся музыкальных образов, конкретизируемых словом.

ства речевого интонирования. Так верят хореографы в возможность танца без музыки, в котором оба пласта сольются во внутреннем синтезе¹. Так насыщались музыкальностью некоторые театральные постановки, о чем говорилось ранее. Так наполнены выразительными свойствами современных зрелищных искусств — театра, кино — многие инструментальные произведения нашего столетия, что сегодня предстает уже как специфическое явление композиторского мышления и стиля.

Как видим, сложные и многообразные формы взаимодействия различных художественных видов непрерывно влияют на их внутреннюю структуру. В определении родовых признаков М. Каган намеренно заостряет на этом внимание, говоря, что «вопрос о том, как сказываются на внутренней структуре каждого вида искусства его контакты с другими способами художественного освоения мира, должен быть поставлен как самостоятельная морфологическая проблема» (34, 393). Философская мысль может выдвинуть данную проблему как таковую и даже решить ее в общеэстетическом плане. Но исследование частного преломления общих закономерностей, особенно в столь специфической сфере, каковой является музыка, — дело музыкальной теории, одна из ее актуальных задач.

ГЛАВА ВТОРАЯ

К ПОНЯТИЮ ТЕАТРАЛЬНОСТИ

Понятие театральности как одной из форм немusicalного в музыке ассоциативное мышление принимает легко и уже достаточно привычно. В этом понятии отражается воздействие зримого художественного мира на ис-

¹ В упоминавшемся интервью М. Бежар, в частности, сказал: «Танцу не удалось изведать самостоятельного существования. Однако [...] я лично верю в танец без музыки. Правда, танец без музыки представляется мне еще более слитым с ней, потому что он строится по ее законам».

Д. Роббинс предпринял такую попытку, поставив небольшой балет без музыки — «Движение».

куство звуков, и слово «театр», заключенное в нем, предстает здесь в самом широком, обобщенном и даже символическом значении.

Как качество музыки, принадлежащее категории стиля, театральность вбирает в себя многие собственно музыкальные приемы, характерные признаки, проявляющиеся в материале, композиционных и драматургических особенностях. Но рождены они именно транспонированием языковых закономерностей иной системы художественного мышления в мышление музыкальное. Такая прямая связь естественна и неперемenna: музыкальный стиль находится в неразрывном единстве с музыкальным мышлением, он отражает его сущность (59, 49—118).

Как помним, констатация свойств одного художественного вида, преломленных в другом, требует понимания особенностей искусства воздействующего. Ведь только так могут вскрыться новые закономерности иных, в данном случае не музыкальных корней, подтверждающая тезис, что внесистемное в произведении искусства принадлежит другой системе (45, 95). То есть исследование театральности в музыке должно прежде всего исходить из осмысления закономерностей театра и специфики театрального мышления. Так что же такое театр?

В поисках ключа к пониманию специфики театрального искусства первоначально обратимся к некоторым из многочисленных определений. Исходя из них, театр есть «искусство, состоящее в изображении, представлении чего-нибудь в лицах, осуществляемом в виде публичного зрелища»¹; «воспроизведение в живых картинах действительных или вымышленных событий, в которых разворачиваются взаимоотношения людей» (Б. Брехт; 18, 17); «на глазах творимая жизнь в формах ли прямого, живого, активного контакта со зрителями, или в стихии свободной театральной игры» (Т. Шах-Азизова; 93, 77). «В театре сочетаются действительное и зрелищное начала, возможность временных и пространственных искусств» (48, 154).

Количество подобных определений можно было бы многократно увеличить, но уже из приведенных следует вывод о трех, на наш взгляд важнейших, сторонах театрального искусства: 1) театр — зрелище, искусство, реализуемое в обозримом пространстве при помощи

«видимых» единиц — действующих лиц, персонажей (в лицах, в живых картинах, на глазах); 2) театр — искусство действия, движения, реализуемое во времени (события, разворачиваются взаимоотношения, жизнь); 3) театр — условное действие в условном пространстве, и игра (изображение, представление, воспроизведение, творимая жизнь).

Выделенные в абстракции элементы единого художественного целого в широком плане не являются принадлежностью исключительно искусства театра. Любое художественное произведение так или иначе отражает неразрывный пространственно-временной мир, равно как условность есть неперемenna черта любого вида искусства. Тем не менее преломление этих свойств для каждого из них специфично, а характер отражения времени-пространства в конечном счете и определяет характер и степень условности. В данном же случае вычленение этих сторон позволяет проследить изнутри возможные пути взаимодействия и взаимовоздействия обоих искусств.

Временная природа роднит музыку и театр прежде всего. Именно благодаря ей оказывается возможным их синтез и взаимное транспонирование. Координата времени и в музыке и в театре выражена непосредственно (тогда как, например, пространственный мир в музыке может быть выражен лишь опосредованно). Это — основная предпосылка сближения. Разъединяющим моментом оказываются сами средства передачи процессуальной стороны бытия.

В музыке, искусстве выразительном, временной параметр художественного мышления абстрагирован от предметного мира, а потому он разработан более глубоко и тонко. Отсюда же уникальная способность музыкального искусства отражать «невидимые», но важнейшие процессы действительности — мир душевных движений человека, его эмоциональных психологических состояний. Как ни одно другое искусство, музыка «властвует» над временем. Она способна остановить его реальное течение, открыв возможность насладиться длящимся мгновением¹, она же способна ускорить его, дать образно-эмоциональный конденсат, предельно насытив, уплотнив единицу времени. Относительность протяженности художественного времени

¹ Вспомним Стравинского: «Музыка — единственная область, в которой человек реализует настоящее» (81, 99). Проблеме времени Стравинский уделяет большое внимание и в «Музыкальной поэтике» (80, 25—27).

¹ Толковый словарь русского языка (85, т. 4, стлб. 664).

ярко проявляется в одновременном существовании музыкальных макро- и микромиров, к примеру, исторически и пространственно столь близко стоящие друг от друга два временных мира музыки Малера и Веберна. В этой тонкой и сложной природе музыки — основа ее способности обогащать иные процессуальные искусства.

Театр — искусство изобразительное. В нем процессуальное начало раскрывается только через реальное действие, динамику зрелища. Отсюда следует: чтобы музыкальное развертывание рождало театральные ассоциации (то есть, чтобы «творить театр» в звуках), необходимо, чтобы оно проявлялось как процесс-действие, процесс-событие, а не процесс-чувствование и повествование, размышление¹. Казалось бы, такие оттенки для искусства звуков невозможны, ведь театр передает движение в пространственных формах, пластически. Но, как констатирует М. Каган, выявляя особенности художественного времени-пространства в его отличии от реального, «произведения пространственных искусств могут заключать в себе и образ времени, если это нужно для решения определенной художественной задачи, а произведения временных искусств — образ пространства» (35, 31).

Такая «задача» естественно возникает при устремленности одного вида искусства к расширению средств, к преодолению замкнутости и обогащению за счет адаптации выразительных элементов иных художественных систем. Так, в интересующем нас явлении вступает в силу неприменная для театральной по характеру музыки запрограммированность «образа пространства», визуального начала через «показ» действия в его пластике.

«Искусство Театра возникло из действия — движения — танца. [...] Родоначальником драматургов был танцовщик», — утверждал английский режиссер Гордон Крэг (41, 98). В балете «в наиболее чистом виде сохранена действительная сущность театра...», — писал советский режиссер А. Таиров (82, 105). Танец как форму существования драматического действия воспринимал и Р. Вагнер (20, 531—532). И уже в древности, когда музыка, запечатлев в своем звучании танец, шествие, пантомимическое действие,

¹ Для сравнения заметим, что в театре, со своей стороны, усиление чувственно-созерцательной стороны, психологизма, повествовательности ослабляет театральное начало. Пьесы Чехова, например, с их незначительной событийностью, сотканые из полутонов настроений, ощущений, более «музыкальны», чем «театральны». То же можно сказать, например, о Метерлинке.

смогла и вне зрительного ряда, вне синтеза ассоциативно передать эти «зримые образы» воспринимающим, был сделан первый и важнейший шаг в становлении театральности в звучании. В дальнейшем развитии музыкальное искусство способно было углублять и усложнять эти контакты с также развивающимися зрелищными художественными формами, периодически соединяясь в новых видах синтеза, вбирая близкое и обогащаясь.

Именно в танцевальных истоках усматривает В. Конен театральные связи музыки Люлли и всей французской светской музыкальной традиции (40, 295—319), отозвавшиеся затем в венском классическом симфонизме. Позднее музыка стремилась отразить и иную, иногда достаточно сложную визуальную образность: «Шествие на казнь», «Полет валькирий», «Полет шмеля», «Сеча при Керженце», «Эпизод на шествия» и им подобные многочисленные примеры — все это музыкальные картины, переданные через действие.

В музыке нашего столетия возможны воплощения образов зримого мира сопутствует настоятельная потребность в этом. Как показывают научные исследования самого широкого диапазона, включающие в себя труды по культурологии, социологии, психологии, эстетике, теории информации, литературоведению, искусствознанию и др. (57), XX век отмечен огромным ростом разнообразных зрелищных форм (как художественных, так и нехудожественных). На смену эпохе «умозрительной», «литературно-центристской» культуры, достигшей своего апогея в XIX столетии, в XX все стремительнее утверждает свое господство культура «зрительная». Рост зрелищных форм связан не только с глобальным распространением кино, позднее и телевидения, но и с возрождением более древней традиции театра представления, в частности, именно этим объясняется огромный интерес в XX веке к стилистике народных празднеств, ритуалов, к балагану, условному театру Востока, повышенное внимание к пластической стороне зрительного ряда. Эту картину дополняют иные массовые художественные и нехудожественные зрелища — шествия, демонстрации, Праздники песни и танца, перекликающиеся с традицией площадных действий эпохи Ренессанса, а также многочисленные спортивные состязания, по своему размаху имеющие прецедент лишь в античном мире. «Зрелищность» художественного мышления сегодня активно воздействует на традиционные искусства — музыку, литературу — и одновременно на их восприятие: совре-

менный человек, воображение которого насыщено зрительными образами, иначе читает, слушает.

Даже драматический театр, по традиции XIX века относимый к особой области литературы, начинает изнутри подтачивать литературоцентристские рамки, стремительно обогащая и расширяя свои зрелищные возможности. Не случайно наше столетие — эпоха расцвета искусства режиссуры, режиссерского, то есть зрелищного творчества, при котором один и тот же литературно-драматический первоисточник может стать основой самых различных сценических прочтений.

С той же тенденцией связан огромный рост популярности, переживаемый в XX веке искусством хореографии. Асафьев, например, особо выделяет зрелищно-театральную сущность пластической образности, говоря: «От пантомимы до балета — вот громадная, чисто зрелищная сфера театра; и, конечно, театра в его подлинной природе» (8, 323). И на гребне роста удельного веса зрелищности в художественном восприятии как своеобразное предчувствие нового эстетического канона в момент смены культуры воспринимается полемический призыв Бенуа: «Пора, именно чтобы в балете слушали музыку и чтобы, слушая ее, наслаждались тем, что и видят ее» (12). Эта потребность видения звучащего естественно должна была вести от синтетических форм к новым сложным формам внутри-музыкального отражения зримого.

В Толковом словаре В. Даля понятие зрелища в его втором художественном значении трактуется как «театральное представление, театр». Но оно безусловно охватывает и другие художественные виды, из которых в современности, например, лидирует кино.

Вопросы связи киноискусства и музыкального мышления неоднократно становились предметом внимания музыковедов при обращении к стилю отдельных художников, в частности — Прокофьева, Шостаковича. Но особый интерес представляет культурологическое исследование И. Иоффе «Синтетическое изучение искусства и звуковое кино» (33), в котором проблема этих связей выдвигается в существенном для нас масштабе. Утверждая современный синтез искусств и настоятельную необходимость их комплексного изучения в переплетении и взаимосвязях, стремясь заново решить вопросы художественного мышления, автор на материале кино разворачивает весьма примечательную «панораму». Приведем это важное высказывание: «Кино заставило пересмотреть старые книжные тео-

рии искусства, заставило изучать произведения искусства как действия, момент действия, как акты художественной культуры, а не замкнутые, пребывающие в себе формы. Кино оказало могучее воздействие на старое искусство, вызвало к жизни новые выразительные возможности. Кино сделало живопись динамической [...] Кино повернуло музыку к большей конкретности, большей органической связи с видимым. Дав зрительным образам такую подвижность и текучесть, какую раньше знали только звуковые образы, кино открыло перед музыкой новые программные возможности, позволило ей говорить о конкретном, видимом самими, казалось бы, отвлеченными формами своими» (33, 9—10; разрядка моя. — Т. К.).

Сказанное, как нам представляется, можно отнести ко всем вместе взятым современным зрелищным художественным формам процессуальной природы. У кинематографа по сравнению с другими имеется безусловно наибольшая зрительная аудитория, его демократизм и всеобщность увеличивают возможности влияния. Но одновременно происходит внутреннее взаимодействие и взаимообогащение самих зрелищных художественных видов. Это касается не только кино и театра как драматического, так и оперного, где влияние принципов кинодраматургии, кинестилистики зачастую проявляет себя броско, открыто, но в том числе и балета, «аристократического искусства», по словам Асафьева, ставшего «доступным массе в силу сходства принципов построения и средств выражения с плейбейским театральным искусством, расцветшим в образе кинематографа» (9, 33; разрядка моя. — Т. К.).

Отдавая должное специфике киноискусства и кинематографического мышления сегодня, тем не менее можно прийти к выводу, что не только принципы «музыкализации» театра и кино сходны между собой, о чем шла речь ранее, но и обратное воздействие театра и кино на музыку представляет собой с позиции последней явление одного порядка. (Не случайно же в приведенном выше высказывании Асафьева, относящемся к 1917 году, кинематограф определяется им как театральное искусство; генетически они связаны¹.) Музыка, в которой заключен «образ» зримого действия, независимо от возможных более опреде-

¹ Об этом же говорит З. Лисса в своей «Эстетике киномузыки» (42, 42).

ленных ассоциаций — театральных, кинематографических или еще каких-либо зрелищно-художественных, выводит нас на одну из важнейших граней предлагаемого широкого понятия театральности.

Как прямой наследник древних зрелищных обрядов и представлений, театр несет в себе и уже упоминавшееся чрезвычайно важное свойство — стихию игры. Не случайно, один из смысловых оттенков понятий «игра», «игрище» — синоним представления, лицедейства в театре (В. Даль), а искусство актера словом «игра» и обозначается.

Игровой принцип в культуре вызывает сегодня повышенное к себе внимание. Размышления о нем можно встретить в трудах современных теоретиков театра, в монографиях о режиссере (К. Рудницкий. «Режиссер Мейерхольд»), художнике (Н. Дмитриева. «Пикассо») или композиторе (М. Друскин. «Игорь Стравинский»), в литературоведческих (М. Бахтин. «Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса»), эстетических и философских работах (Й. Хёйзинга. «Homo ludens»). «Культура как игра — ведь это почти навязчивая идея нашего столетия», — констатирует С. Аверинцев в статье, посвященной анализу концепции Й. Хёйзинги (2, 169).

Игра как «вид непродуктивной деятельности, где мотив лежит не в результате, а в самом процессе» (БСЭ), представляет собой особый тип эвристической, творческой деятельности человека, находящийся одно из проявлений и в сфере художественной. Будучи действием, которое вершится в специально избранных условных границах времени и пространства, игровое начало присутствует во всех без исключения видах искусств, каждое из которых опирается на строго очерченный круг специфических правил. Но наиболее явно игровая стихия видна там, где противопоставление вымысла — реальности, «нежизни» — жизни, гипертрофированного — естественному претворяется особенно наглядно. Таков прежде всего именно театр во всех своих формах условности, суть которого — «воспроизведение в живых картинах», «на глазах творимая жизнь».

Будучи отражением окружающей действительности, искусство вообще и театр в особенности (в силу наибольшей внешней близости к жизни) находятся в непрерывном противоречии, испытывая две противоположные по направленности тенденции. С одной стороны, тенденцию к сбли-

жению с жизненными прообразами, достоверности событий и эмоций. Автор в этом случае воплощает себя, свой мир, свое отношение к объекту отражения, актер «сливается» с образом, зритель-слушатель забывает о себе, незримо участвуя, отдаваясь художественному потоку, сопереживая, что и рождает так называемый «эффект присутствия». Игровая стихия при таком подходе приглушена. С другой стороны, тенденцию к нарочитому выявлению условности художественного акта, усилению элементов необычного, нарушений, «инакости», разединению персонажа и изображающего его актера, показываемого и авторского отношения к нему — всего того, что создает «эффект остранения» (термин В. Шкловского). В таком решении заключено подчеркнутое утверждение игрового начала, наслаждение игрой как особой формой познания мира.

Оба подхода имеют универсальный характер и способны проявляться в разных художественных сферах. Но, первоначально, для последующих параллелей обратимся к самому театру. На противопоставлении названных тенденций основывается выделение в абстракции теоретической мыслью нашего столетия двух театральных типов. Один из них — театр переживания (перевоплощения), театр «прямых жизненных соответствий» в наибольшей степени связанный с литературной ветвью (реалистической прозой) культуры XIX—XX вв. Другой — театр представления (показа), условный, зрелищно-игровой тип театра, который ведет свои корни из глубокой древности и существует в самых разнообразных формах, национальных и исторических. Ритуальное действо, античная трагедия, народный балаган, комедия dell'arte, театры Востока, балет, эпический театр Б. Брехта и т. д., и т. п. — различные проявления одного и того же художественного явления в рамках театрального искусства¹.

¹ Возрождение интереса к театральности в театре нашего столетия, новаторское режиссерское творчество Мейерхольда, теоретическая и практическая деятельность Брехта и многое другое естественно повлекли за собой стремление осмыслить существующие направления. С этих позиций Брехт разделяет типы театра на аристотелевский (театр перевоплощения), драматический, и неаристотелевский (театр показа), который он именуется эпическим; А. Таиров, аналогично, говорит о театре «натуралистическом» и театре «условном» (82, 102—104); К. Рудницкий в исследовании творчества Мейерхольда анализирует различие основных театральных направлений, именуя их театром «прямых жизненных соответствий» и театром «условным» (73, 120—125); А. Луначарский, В. Брюсов (37) соответственно противопоставляют понятия театра «реалистического» театру «условному», игровому.

Хотя оба театральные типа существуют и сосуществуют, более того, тяготеют к взаимопроникновению, именно второй из них конденсирует в себе игровые свойства художественного акта. Специфические черты данной театральной формы одновременно являются и специфическими признаками игры в сценическом художественном произведении. Таковы, например, средства, выявляющие в поведении участников нереальность, необычность происходящего действия. Их сценическая речь может быть рифмованной, интонационно многокрасочной, лексика — возвышенно «надбытовой», поэтической или, напротив, гротескно заниженной, «балаганной», манера держаться — также: пластический рисунок роли, мимика, жест способны нести самостоятельную содержательную нагрузку, быть художественно-выразительными, сложными и многозначными.

В этой связи можно вспомнить, что на этапе возрождения традиций театра представления резко возросли требования актерского мастерства и особенно его пластической стороны. Сколь велика роль такого мастерства, можно судить, в частности, по выступлению А. Луначарского «О музыкальной драме», достаточно резкого в отношении «реалистического» театра (переживания) из-за страстного стремления стимулировать игровое, театральное мастерство в драматическом театре: «Реалистический театр [...] лишил актера прежней красоты тела, голоса, интонаций, движений, и теперь задача всякой школы — вернуть актеру пластичность; при помощи балетных упражнений поднять актера, чтобы он владел своим телом, как скрипач владеет своим смычком... Эта специализация должна начинаться с умения ритмически двигаться и доходить до тончайшей ритмизации мимики и жеста, как выражения психических переживаний» (46, 53). От подобного размышления уже один шаг до следующего высказывания Луначарского, касающегося места балета в современном театре: «По существу говоря, балетное мимическое сценическое мастерство есть по четкости самое высокое театральное мастерство» (46, 464).

Данная мысль помогает осознать важный для нас факт, что балетный театр вообще есть яркое проявление принципов условного театра (представления), его особая внутренне замкнутая форма, сложившаяся в европейской театральной культуре. А также утвердить весьма существенное для нас понимание хореографического пластического художественного высказывания, танца (а шире, имея в виду и музыку, — танцевальности) в неразрывной связи с

игровой театральной природой. Этот вопрос затрагивает в своем исследовании и И. Хейзинга, говоря, что танец и игра тождественны в своей сущности, что «танец есть особая и особенно совершенная форма игры» (99, 164—165).

Ренессанс игровой стихии — одна из важнейших примет культуры XX века. Причем это в равной мере относится и к театру, и к литературе, и к музыке нашего столетия. Возрождение разнообразных импровизационных форм, вторжение комического, образное совмещение несовместимого и многое другое, несут на себе печать ярко выраженного игрового начала. Но тогда, естественно, может возникнуть вопрос: в какой мере закономерности проявления игровой стихии в музыке XX века обусловлены театром и есть ли необходимость их осмысления с этих общих позиций? Ответ должен быть положительным по ряду причин. Во-первых, повторяя ранее сказанное, именно театр, искусство лицедейства наиболее открыто представляет игру в искусстве, все остальные виды в той или иной мере заимствуют и преломляют его свойства. Во-вторых, сам театр XX столетия переживает бурный расцвет театральной как таковой, упоение игрой, влияя на другие искусства. В поисках новых и разнообразных игровых средств он устремился в мировые кладовые, не случайно столь велик сегодня интерес и к древним театральным формам, и к искусству Востока. Впитывая достижения прошлого, театральное искусство помимо этого резко расширяет свой стилистический диапазон, активно привлекая любые новые выразительные возможности. Как констатирует известный театровед Т. Шах-Азизова: «Давно театр не был так открыт и вызывающе театрален — и никогда при этом он так широко и свободно не пользовался средствами других искусств» (93, 76).

Любопытно, что данные процессы отразились на музыке и в самом непосредственном, открытом виде, а именно в росте разнообразных форм внешней театрализации. Прежде всего это касается самого музыкального театра, оперы, которая развивается в русле характерных театральных исканий XX века, причем не столько, как когда-то, приспособливает их к своей специфике, сколько приспособляется сама. В ней также можно наблюдать интерес к принципам театра представления, стремление к смешению средств, полижанровость и многостильность, привлечение выразительных возможностей смежных искусств, например, кинодраматургии и т. п. По тем же причинам путем дополнительных зрелищных эффектов внешняя теат-

рализация проникает в нетеатральные синтетические музыкальные жанры. Это создают и свето-цветовые приемы, и актерская игра исполнителей — как вокалистов (например, в театрализованной интерпретации вокальных сочинений), так и инструменталистов (инструментальный театр). Композиторская фантазия под напором театральности естественно обогащается режиссерскими идеями. Наконец, при открытости современных искусств к сближению, взаимовлиянию вполне закономерным оказывается усиление удельного веса внутренней театральности в музыке XX века с опорой на принципы искусства представления в широком понимании слова.

Сказанное позволяет подойти к некоторым обобщениям, касающимся искусства переживания и искусства представления, их эстетики применительно к музыке, а также связей последнего с игрой, с театральностью.

Принятый взгляд на музыку прежде всего как на искусство переживания имеет под собой серьезную почву. Глубокая связь искусства звуков и мира человеческих эмоций, может быть наиболее категорично выявленная в теории аффектов, находит подтверждение в обширном музыкальном творчестве разных времен, достигая апогея в искусстве романтиков. Характерно, что анализируя специфику музыки в ее «чистых» формах, Гегель соответственно своему времени явно подходит к ней с позиций эстетики искусства переживания: «...В развитии этих видов музыки (инструментальной, «самостоятельной» по Гегелю, лишенной поддержки слова. — Т. К.) субъективный произвол с его фантазиями, капризами, остановками, остроумным поддразниванием, обманчивым напряжением, поразительными оборотами, скачками, молниеносными, удивительными и неслыханными эффектами становится совершенно свободным мастером...» (24, т. 3, 338). Музыка переживания непременно воплощает лирическое начало. И чем сильнее в ней проступает субъективное, индивидуализированное, чем естественнее восприятие ее как авторского самовыражения, направленного к слушательским эмоциям, к сопереживанию, тем явственнее опора такой звуковой образности именно на эту эстетику. Сюда, в частности, можно отнести всю сферу медитации, являющейся антиподом театральности уже изначально, в самом материале.

Напротив, музыка представления, даже при ее возможном чувственно заражающем действии, непременно обращена и к интеллекту. Существенно уже само понятие

«представление», в котором сфокусирована суть явления. Во-первых, предлагается как бы объективный по смыслу материал, а не воплощение субъективного взгляда художника на явление, авторская «исповедь». Перед слушателем предстает некая схема событий, «геометрия трагедии» (Стравинский о «Царе Эдипе»). Именно как предпочтению такого композиторского подхода следует понимать размышление Стравинского: «Музыку «настроений», как бы она ни была хороша сама по себе [...], я себя не чувствую способным сочинить» (80, 490). Во-вторых, явление (событие, ситуация, персонаж, характер и т. п.) «показывается», но не анализируется, не разъясняется, не осмысливается. Именно так, например, обосновывается М. Таракановым «объективный тип музыки» Р. Щедрина: «Для него важнее схватить, уловить, запечатлеть неповторимые проявления жизни в музыкальных звучаниях, нежели зафиксировать изменчивые и пристрастные реакции своего внутреннего „я“» (84, 82).

Далее особенно важно понимание того, что смысл художественного произведения «объективного типа» не ограничен тем, что непосредственно предлагает текст. Основное содержание, вывод лежит за его пределами: «по образу воссоздавая мысль», воспринимающий как бы соучаствует в творческом акте, интеллектуально выявляя и осмысливая концепцию, понимание которой всегда множественно. Такое восприятие основано не на сопереживании, а на активном сотворчестве. Свойства музыки такого типа, к которой принадлежат, в частности, многие сочинения Р. Щедрина, тонко уловила поэт Белла Ахмадулина, заметив в своем эссе о музыке балета «Анна Каренина»: «Эта музыка умна, сильна, независима, не склонна любезничать со слушателем, впрямую растолковывая, что к чему, и предлагает скорее раздумье, чем бессознательный трепет» (10). Примечательны также соображения А. Шнитке по этому вопросу в связи с творчеством Стравинского, ярчайшего представителя данного метода: «Композитор — артист — постановщик лишь ставят перед зрителем проблему «ситуация — персонаж», а ее конкретное наполнение зависит от индивидуальности зрителя. Последний, таким образом, получает не однозначную реализацию сценической проблемы, а скорее призыв, провокацию к решению ее в своем эмоциональном воображении. Степень зрительского участия увеличивается. Он ощущает не пережитую и воплощенную автором и исполнителями эмоцию (хотя и сильную, но вторичную), а эмоциональный

толчок к ее первичному переживанию. Таким образом, эмоциональная убедительность произведения не снижается, а, наоборот, вырастает: трагичной, к примеру, становится уже сама сценическая ситуация, а не эмоциональный жест переживающего ее автора; субъективный трагизм переживания вытесняется объективным трагизмом изображения» (80, 385; разрядка автора. — Т. К.).

Подобный подход дает возможность быть при желании предельно «малословным», лаконичным и концентрированным в воплощении даже достаточно сложных и многозначных по содержанию философских замыслов. Важно схватить, отобразить и «смонтировать» именно те детали картины мира, те объективные моменты, звенья в цепи явлений, за которыми и в сопоставлении которых вскроется авторская концепция. Решение в этом случае будет опираться на эстетические принципы искусства представления. Для иллюстрации сказанного можно было бы привести массу примеров из разных искусств — театра, кино, музыки. Остановим свое внимание на одном: миниатюрной симфонической пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа».

Философская концепция пьесы Айвза раскрывается не в постепенном развертывании идеи, не повествованием, а показом, то есть броско театрально. Содержательный вывод лежит за пределами текста, включающего в себя три плана (по авторской программе): 1) Струнные играют *ppp con sordini*, не меняя темпа. Они представляют «Тишину Друид, которые ничего не знают, не видят, не слышат»; 2) Труба интонирует «Вечный вопрос бытия»; 3) «Невидимые ответы» — свободные в темповом отношении «ответы» квартета флейт (с возможной заменой на гобои), не разрешающие «поставленных» проблем бытия. В этой программе соотнесены космический покой, тщетность усилий личности познать истину, разобщенность — идеи, не чуждые, например, романтизму. Но чисто «режиссерская» реализация замысла «показом» трех звуковых сфер, различных тембро-фактурно, интонационно, стилистически, с их одновременной пространственной и визуальной разделенностью, раскрывает данную концепцию средствами представления. Театральность заключена и в факте возможной замены флейт на гобои (словно разные актерские составы) — автору нужен контрастный тембро-образ по отношению к двум другим, а не флейты как таковые.

Все предшествующее изложение вообще и данный наглядный пример в частности позволяют подойти к обобщениям о принципах театрального мышления, театральности в широком смысле слова. Во-первых, понятия театральности и художественной игры, основанной на эстетике представления, почти синонимичны. Театральность, понимаемая таким образом, выходит далеко за рамки собственно сценического искусства, становясь особой формой освоения мира. «В истории культуры театральность является абсолютно самодовлеющим началом, и искусство относится к ней примерно так же, как жемчужина к раковине», — уже в начале века утверждал подобную позицию известный теоретик театра Н. Евреинов (28, 28). Это позволяет понять, почему свойства театральности констатируются не только на подмостках, но и во многом другом от жизненных проявлений (например, манера поведения) до типа образности художественного произведения (литературного, живописного, музыкального). Равно как и отсутствие или приглушенность таковых в произведении, предназначенном для сценической жизни.

Во-вторых, необходимо осознать отличие взаимоотношений музыки с логически-словесным и зрелищно-театральным началом — двумя основными источниками немusicalного художественного воздействия. Корни этого отличия кроются в эстетических закономерностях, в известной противоположности типов мышления, которые условно можно определить как литературное и театральное. Важнейшими чертами первого из них оказываются логическая связность этапов развертывания, внимание к процессуальной стороне постепенного становления и развития мысли, образной идеи. Второго — передача внешних свойств явлений, внутренние свойства которых должны домысливаться, показ множества точек зрения, множества деталей, из которых в восприятии возникнет вывод и многоплановая картина целого. «Выстраиваешь мысль не умозаключениями, а выкладываешь ее кадрами и композиционными ходами», — как сформулировал эту же идею великий кинорежиссер и автор теории монтажа С. Эйзенштейн (97, т. 2, 266). Различие при немusicalной посылке эстетических позиций — условно «пролитературной» и «протеатральной», определяет и специфичность материала, и сами композиционные принципы построения музыкальной формы.

Очевидно, соответственно двум подходам к отражению немusicalного следует выделить и два типа программ-

ности, которые условно также обозначим как пролитературную и протееатральную. Первая возникает при воплощении и последовательно-сюжетной, и обобщенной программы литературного происхождения, требующей передачи становления, идеи в процессе музыкального развертывания (как, например, в «Ромео и Джульетте» Чайковского). Вторая по типу программа фиксирует внимание на «показе» происходящего действия, события, его характера, вне причинно-следственных связей. Она опирается на внемusикальную конкретизацию действия. Один из блестящих образцов такого рода — «Ученик Чародея» П. Дюка.

Хотя это сочинение по традиции XIX века еще имеет литературную программу (баллада Гете), решение композитора сугубо театрально: вся пьеса есть воссоздание атмосферы на глазах творимого чародейства, а не сюжета, некое музыкальное *regretium mobile*, данное в нарастании. Обрамляемая кратким контрастным вступлением и заключением, основная часть скерцо воспринимается как выраженное звуком «зрелище», развертывающееся в своем наступательном и завораживающем динамизме прямо перед глазами. Театральный эффект усиливается открыто игровым приемом, а именно налетом иронии, который, хотя и продиктован комедийным духом баллады, тонко претворен в самой музыке. Этому в первую очередь способствует изложение темы солирующими фаготами *staccato*: их тембр уже изначально несет в себе настроение «чужаковатости», не случайно позднее Прокофьев тоже напишет «Юмористическое скерцо» для четырех фаготов. Комедийный эффект создает также ритмо-интонационный профиль самой темы и, особенно, вступления к ней — музыка словно «показывает» неуверенные, испуганные, карикатурно-угловатые движения первых «шагов» нерадивого ученика на стезе чародейства.

Сходная музыкальная идея и ее претворение при формально совершенно иной программе лежит в основе другого, пожалуй, не менее популярного сочинения французской музыки — «Пасифик 231» Онеггера. Напомним, что автор назвал его «Симфоническое движение № 1», за которым позднее последовали № 2 (с программным обозначением «Регби») и № 3. Характерно, что мысль о названии пришла автору уже после окончания пьесы (68, 132—133), его замысел был проще и конструктивнее: создать ощущение ускорения при замедлении темпа. Но сама идея музыкального воплощения движения (подобное жанровое обо-

значение также симптоматично!) опирается на эстетику представления, а последующее название говорит о том, что пластический образ, заложенный в звучании, позволил композитору «увидеть» свою музыку и предложить один зрительный вариант из возможного множества ассоциативных зрительно-действенных трактовок. Подобно тому, как «увидел» Петрушку в звучаниях сочиняемого Концертштюка Стравинский.

«Болеро» и «Вальс» Равеля, будучи балетами, одновременно могут представлять и данную ветвь программной музыки. Это относится и к «Петрушке», «Весне священной» или «Истории солдата» Стравинского, «Шуту» или «Стальному скоку» Прокофьева (последнее произведение, в частности, обнаруживает большую образно-стилистическую близость названной пьесе «Пасифик 231» Онеггера), а также многим другим сочинениям, живущим как концертной, так и синтетически-театральной жизнью. Они все пребывают в русле «протееатральной» программности. Причем совершенно не обязателен путь от сценического замысла к концертной эстраде, столь же допустимо и обратное, поскольку «двойная» жизнь является следствием, а причина кроется в стилистических особенностях, в типе музыки. Примером подобного рода могут служить, в частности, «Картинки с выставки» Мусоргского, «Испанское капричио» Римского-Корсакова или «Озорные частушки» Шедрина, музыка которых с успехом интерпретировалась хореографически.

Различие условно названных «протееатрального» и «протееатрального» начал в мышлении не имеет своей целью противопоставить художественные виды (театр и литература) друг другу, поскольку оба типа мышления находят проявление в каждом из них. Так, литературный театр классической традиции (то есть театр со словом) наиболее полно представляет драму — один из трех родов литературы (два других — эпос и лирика). Взаимодействие его и музыки также имеет историю, в частности, отсюда идет восприятие логики сонатной формы как развертывания драматического сюжета, драмы, опирающейся на диалектическую триаду. Именно в этом, например, усматривается одно из главных проявлений театральных связей искусства Бетховена. Но когда в рамках той же сонатности Шостакович в первую часть Седьмой симфонии вводит Эпизод нашествия вместо разработки и, тем самым, подменяет развертывание идеи «показом» того, что должно броско и сразу раскрыть ее смысл, в силу вступает прием мыш-

ления «протеатрального» в нашем понимании, то есть опирающегося на эстетику представления. В отличие от драматургического канона, рожденного развертыванием сюжета в его диалектике и причинно-следственных связях, подход с позиции эстетики представления каждый раз требует индивидуальной организационной силы, которая произведет отбор нужных образов и их целенаправленное преподнесение. Эту функцию выполняет режиссура.

Интересным примером для иллюстрации сказанного представляется «Кармен-сюита» Щедрина. Современный композитор на основе музыки Бизе, в свою очередь воплощающей сюжет новеллы Мериме, создает лаконичную и образно-концентрированную симфоническую концепцию. Названная автором сюитой, она по существу таковой не является, поскольку композиция сочинения стройна и целостна, но целостность эта иной, «монтажной» природы, где важна не последовательность развертывания образов, а смысл предлагаемых сопоставлений.

Внимательный взгляд на драматургию сочинения позволяет выделить в нем три образно-музыкальные линии, условно: мир Кармен, личности во всех ее крайних проявлениях — страстях и счастье, любви и смерти; мир действующий, наполненный событиями, активно направленными против личности, влекущими ее к гибели; и мир объективно-прекрасный и равнодушный, бурная жизнь, текущая мимо. Все это, подобно отстраненному взгляду, прослаивается мотивом фатальной неизбежности трагедии (тема рока из оперы) и обрамляется вступлением и заключением, пребывающим вне собственно действия, как нечто «от автора», на время прерванное «показом» свершившихся событий.

Монтаж контрастирующих эпизодов образует свою внутреннюю логику, но логика эта лишь в очень общих чертах связана с развертыванием сюжетных коллизий: не последовательность событий новеллы в ее оперном варианте, а обобщенная идея столкновения личности с враждебной ей стихией составляет внемузыкальное содержательное ядро «Кармен-сюиты». И несмотря на то, что отдельные эпизоды сочинения, казалось бы, привязаны к конкретной сюжетной ситуации (например, № 5 «Выход Кармен. Хабанера» или № 12 «Гаданье»), содержание каждого из них в общем оказывается значительно шире авторских обозначений частей и тех моментов оперного действия, откуда они заимствованы. Это позволяет существовать различным хореографическим прочтениям «Кар-

мен-сюиты», в том числе и обобщенно-симфонизированным, достаточно опосредованно связанным с сюжетной последовательностью¹. Эта же самостоятельность обеспечила «Кармен-сюите» прочный успех и большую жизнь вне сцены — на концертной эстраде. В данном качестве сочинение естественно вошло в жанр программной музыки «протеатрального» типа.

Таким образом, предлагаемое понятие «театральность» — условно. Под ним подразумеваем одно из возможных проявлений внемузыкального начала, свободного от прямой и неременной связи с театральными жанрами, сценой и рожденного под воздействием зрелищных художественных форм, эстетики представления и режиссерского творчества в их характерных для искусства XX столетия проявлениях. Заключенная в композиторском мышлении, театральность такого рода определяет стилистические особенности музыки.

Нередко под словом «театральность» понимается сумма признаков музыки, относимой к театральным жанрам, то есть имеющей большее или меньшее прикладное значение и непременно участвующей в синтезе (А. Сохор; 78, 64). Разумеется, музыка, создаваемая для театра, в наибольшей степени тяготеет к театральности как свойству стиля. Но для нас важнейшей оказывается именно самостоятельность претворения данных качеств в музыкальном материале, опосредованность связей обеих художественных систем.

Эффект театральности в звучании рождается множеством самых различных проявлений, приемов. В отдельных сочинениях каждый из таких признаков театральности может обнаруживаться с разной степенью интенсивности, выступая вперед или, напротив, оставаясь в тени и позволяя выявлять театральное начало какой-либо одной его гранью. Но наиболее ярко театральность как особое свойство стиля демонстрирует себя в тех случаях, когда в музыке господствует триединство: зрелищность, игровое начало (дух лицедейства) и режиссура, организуя целое. Вот почему, иллюстрируя разные стороны театральности, к некоторым сочинениям мы будем возвращаться неоднократно. В таких произведениях она проявится комплексно — во множестве разноплановых средств.

¹ Например, очень интересная постановка хореографа В. Елизарьева в Минске, трактующего сочинение как поэму о Кармен, навеянную образами Блока.

**ТЕАТРАЛЬНОСТЬ
И ЖАНРЫ МУЗЫКИ**

Из двух путей отражения в музыке театральности мышления первый, внешний, охватывает все, что, подобно театру, опирается на синтез; второй, внутренний, реализует театральные свойства в чисто музыкальном (как бы инструментальном) звучании, вне осмысленно интонируемого слова или словесно изложенного сюжета, независимо от них, а иногда и вопреки им. Музыка в этом случае призвана сама формировать слушательское воображение и восприятие. Основной признак присутствия такого рода театральности в музыкальном звучании — заключенное в нем некое противоречие, которое можно назвать условной конкретностью. С одной стороны, перед слушателем вырастает нечто ассоциативно знакомое, как бы ясное, почти «видимое». С другой — эта конкретность иллюзорна, она именно «нечто», неуловимо мерцающее в воображении. Причем это в равной мере касается и целостной концепции, и фрагмента или материала.

Внутренняя театральность не связана с каким-либо определенным жанровым кругом, хотя, как увидим далее, есть особо благоприятные для ее претворения сферы. Более того, театральность как музыкально-стилистический прием способна стирать границы стиля жанра, со своей стороны провоцируя многие из них к взаимодействию и мутациям. Внешняя театральность, естественно, царит в жанрах сценических. Но и она устремлена за пределы собственно театральные формы, влияя, как помним, на другие музыкальные виды и стимулируя рождение новых. Попробуем несколько подробнее остановиться на том, каковы возможности различных жанров музыки к этим контактам с театральным мышлением.

Прежде всего интересна опера, уже своим происхождением обязанная взаимодействию двух — театрального и музыкального — типов художественного мышления. Оперная эстетика на всем протяжении своего существования отмечена борьбой мнений: приоритет чего — музыкальной или сценической сторон — более соответствует специфике

жанра. И сочинения разных исторических эпох или композиторских стилей дают на этот вопрос далеко не одинаковые, порой противоположные, ответы. Тем не менее XX век с его взрывом театральности и расцветом режиссерского творчества, с искусственностью слушателя-зрителя, воспитанного на множестве разнообразных зрелищных художественных форм, предъявил к опере особо высокие требования с позиции зрелищно-театральной. Не случайно понятие «опера» по отношению к новым сочинениям прочно вытесняется понятием «музыкальный театр», более гибким и широким, допускающим использование новых художественно-зрелищных средств. В работе «Законы оперного спектакля» К. Станиславский открыто провозглашает подчиненность музыки сценическим законам, действую.

Пришедший в театр «хочет не только слушать, но и смотреть происходящее на сцене, — утверждал С. Прокофьев еще в 1940 году. — [...] Оттого чрезвычайно опасны статические моменты на сцене, во время которых музыка может быть самой хорошей, а посетителю театра все же скучно, потому что глазам его не дается пищи» (70, 236). Эти мысли великого композитора отнюдь не утратили своей актуальности сегодня, и «пища для глаз», становящаяся все изысканней и разнообразней, требует к себе неотступного композиторского внимания, поскольку ее «приготовление» начинается еще в музыкальном материале.

С режиссерской точки зрения возможны два пути расширения диапазона внешне-театральной выразительности: с одной стороны, обогащение традиционных сценических средств новыми зрительными элементами вплоть до привлечения приемов других искусств — кино, балета, пантомимы и т. п., органически вплетенных в драматургию; с другой — усиление игрового начала, стихии театра представления как в самой актерской манере интонирования и пластики, так и в смешении приемов разнообразных театральных форм, создающих «эффект остранения». И эти же пути открываются перед композитором.

Интересный пример такой множественной режиссуры уже в авторском замысле — опера «Мертвые души» Р. Щедрина. Композитором разработан гротескно-сатирический пласт сочинения, изначально открывающий путь любым игровым формам. Здесь и «драматургия масок», выраженная в интонационно-тембровой индивидуализации и характеристичности каждого столь четко, что в известной мере диктует условия последующему пластическому решению персонажа. И смешение стилистических планов,

где далеко не последнее место занимает претворение традиций оперы-буфф. Но, кроме этого пласта сочинения, непосредственно связанного со стихией театра представления, в опере можно наблюдать и иные, более неожиданные проявления синтетически-режиссерских исканий композитора. Таков, например, кинематографический по характеру прием монтажного расслоения действия на реальное и воображаемое в третьем акте оперы, когда фантазмагория слухов о Чичикове (№ 17 «Толки в городе») материализуется двумя слышимо-видимыми миражами — появлением Чичикова-Копейкина и Чичикова-Наполеона. Или введение «поющих портретов» предков и полководцев (у Манилова и Собакевича), которые встречаются в реальной ситуации со своим комментарием. Или чисто кинематографический динамичный стык путем «стоп-кадра» и наплыва на рубеже первой сцены «У Прокурора» и возвращения обобщенно-музыкального внесценического плана оперы, как бы прерванного этой сценой на «полуслове». Ту же цель зримо-слышимого синтетического воздействия преследуют три эпизода-пантомимы в каждом акте: «Торг» (Чичиков с Коробочкой), «Любовь» (Чичиков с губернаторской дочкой) и «Крушение» (Чичиков, отвергнутый городом). Они усиливают характер представления, вводя дополнительный — хореографический — язык условности в визуальный текст¹.

Внутренняя театральность в оперном произведении способна проявить себя в моменты музыкальных обобщений, когда музыкальное развитие освобождается от прямой связи с произносимым словом и зримой сюжетной ситуацией и как бы поднимается над ними (сохраняется лишь косвенная связь, как в программной музыке). Но осуществляется подобное «обобщение» путем «показывания» броской звуковой идеи, за которой стоит множество смыс-

¹ Введение балета в оперное сочинение «на равных», а не как мотивированную атмосферу происходящего действия, усложняет избранную театральную форму вообще и сам зрительный ряд в частности, но не меняет жанровой основы произведения в целом. Иное дело — такое соединение балета и оперы, при котором оперное сочинение получает хореографическую визуальную интерпретацию — явление, неоднократно встречающееся в нашем столетии. Такого рода синтез влечет не к внутрижанровому усложнению оперы как сценической формы, но в сущности переводит сочинение в иной синтетический жанр — балет, подобно, например, хореографическим прочтениям симфонической музыки. Основным при таком решении оказывается взаимодействие звучащего ряда со зрителем, произносимое слово отделено от своего персонажа, оно является лишь дополнительным смысловым элементом слышимого.

ловых значений. И здесь возникает любопытный парадокс. Слово и сюжет в опере, как в театре литературном, являются главной движущей силой, а музыка, напротив, словно стремится затормозить действие, углубляясь в сущность отдельных мгновений. Отказ же от поддержки слова в моменты музыкальных обобщений, опирающихся на принципы театральности, как бы предлагает музыке самой «моделировать» некое воображаемое событийное начало. В результате в такие моменты действие не только не останавливается, оно как бы ускоряется, становясь более концентрированным, насыщенным, многозначным.

Подобные выходы в собственно музыкальное действие (как и в музыкальное обобщение, не опирающееся на принцип представления) возможны двумя путями. Во-первых, в последовательности — самостоятельных инструментальных эпизодах. Во-вторых, в одновременности, когда собственно музыкальная звуковая образность становится контрапунктом к внешней сюжетной ситуации, произносимым словам, вплоть до их противоположности, до внутреннего конфликта.

Примером первого могут служить многие симфонические антракты, упоминавшиеся музыкальные картины классических и современных опер. Не случайно режиссеры периодически испытывают потребность их визуального воплощения (музыка словно взывает к этому). Но также не случаен редкий успех такого прочтения — иллюзорность кажущейся конкретности, о которой говорилось, естественно противится любому однозначному решению.

Музыкальное обобщение средствами внутренней театральности составляет важнейший прием опер Д. Шостаковича — «Нос» и «Катерина Измайлова». Оно реализуется в симфонических антрактах, которые в большинстве случаев следует отнести именно к сфере «протеатральной» программности. Перенимая на себя часть действия (как бы «закадрового»), эти пластичные по характеру музыкальные эпизоды, в которых переплетены танцевальность и маршевость, цирковая каскадность и скерцозность с явным оттенком гротеска, не только динамизируют, ускоряют развитие в целом, они выводят на уровень собственно музыкального обобщения, придают ему смысловую многозначность. Например, антракт между шестой и седьмой картинами «Катерины Измайловой» — меньше всего иллюстративный галоп-пробег Задрипанного мужичонки в полицию (хотя и этот сюжетный мотив к нему привязан). В фантазмагорическом ликующем танце-галопе заключено и тор-

жество зла, достигшего своей конечной цели, и, одновременно, пляска смерти на развалинах рухнувшего лживого благополучия. Кроме того, этот антракт в качестве оркестровой заставки в духе цирковой увертюры предваряет новый этап трагически-гротескного представления. Иными словами, в этой музыке, перекликающейся со многими страницами симфонических концепций композитора, за «показом» некоего действия, события стоит сложное и многозначное по смыслу содержание.

Та же «Катерина Измайлова» предлагает блестящие примеры театральности внутренней, возникающей в полифоническом взаимодействии внешнего сюжетного «текста» и обобщенно-музыкального «подтекста», решенного средствами представления. Остановимся на некоторых, наиболее броских примерах.

Четвертая картина оперы начинается большой моносценимой Бориса Тимофеевича (ц. 193—212 по клавиру), который ночью бродит по двору дома, проверяя, все ли в порядке. Весь эпизод — внутренний монолог-размышление Измайлова о своем настоящем и прошлом, затем о Катерине. Тревожно-мрачная атмосфера оркестрового звучания, напряженные интонации мелодизированного речитатива солиста соответствуют характеру сцены (ночь, злой, омерзительный старик), первоначально решенной в «добрых» традициях реалистической оперы. Первоначально. Но в тот момент, когда Борис Тимофеевич замечает свет в окне Катерины и его мысли обращаются к ней, слово (сюжетная ситуация) и музыка выходят на разные уровни обобщения. Текст — «Свет в окне! Не спится Катерине. Известно, женщина молодая. Кровь, значит, играет, а утешаться не с кем» — столь же повествователен, как и предыдущий, он не предлагает музыке стилистических изменений. Но, вопреки тексту, сюжету, весь этот эпизод решается композитором в совершенно ином стилистическом ключе — «показом» бравадно-пошлого «брильянтного» вальса, опирающегося на самые банальные интонации. В чем смысл такого решения?

Одним штрихом, чисто музыкальным, композитор достигает сложного содержательного эффекта. Этот «вальсок» олицетворяет и мещанское представление о красоте и красивой жизни (Борис Тимофеевич восхищается Катериной), и двуличие персонажа и ему подобных: слова сочувственные, «благообразные», подсознание похотливое, и уверенное самодовольство лживого мира, который выглянул за этой маской и которому еще предстоит уничтожить

героиню. Вероятно, можно найти и иные толкования, содержание избранного музыкального момента, как и должно быть, множественно, оно требует слушательского домысливания.

Аналогичным образом, но еще более жестко, поднимаясь до уровня трагического гротеска, решается Шостаковичем другой эпизод в завершении той же картины, а именно — «философские» размышления священника у тела скончавшегося Бориса Тимофеевича («Ох, уж эти мне грибки да ботвиньи, как сказал Николай Васильевич Гоголь, великий писатель земли русской! Да! Чудные мысли перед смертью приходят. Борис Тимофеевич говорил, что он, как крыса, издыхает. Только не может этого быть. Крыса дохнет, а человек преставляется»). Музыкальной основой этого абсолютно замкнутого эпизода оказывается разухабистая полька, предельно банальная интонационно и гармонически. Что стоит за ней? Возможно, «попик» пришел пьяным и не отдает себе отчета в серьезности ситуации? Либо он не может скрыть своей радости по поводу подвернувшейся работы («панихидка») и уже предвкушает пир (поминки)? Это есть — но есть на поверхности. Глубинно же за кафешантанностью музыки встает образ ханжеского мира, в котором рядом с религиозным кликушеством и словоблудием живет полное равнодушие к чужому горю, бездуховность. И имя Гоголя, отделяясь от произносимого текста, это ощущение усугубляет. Наконец, есть, вероятно, в этой сцене и еще какой-либо иной смысл.

Характерно, что оба эпизода — почти вставные номера, отграниченные от окружающих стилистически, композиционно, тонально. Но их введение не только не нарушает единого развертывания, не тормозит его, но, напротив, ускоряет, уплотняет, так как в подобные моменты композитору удается «сказать гораздо больше, чем сказано». И не случайно за четвертой картиной, через пять тактов после упомянутого эпизода священника начинается трагическая пассакалия — единственный в опере антракт, не опирающийся на принцип представления и связанный со сферой медитации. «Показ» сменяется осмыслением, и авторский трагедийный пафос обнажается...

Ближе всего к опере по характеру взаимодействия с театральным началом находится, естественно, вся музыка, взаимодействующая со словом, то есть собственно вокальные жанры. Их роднит опора на литературную основу. Эти связи имеют длительную историю от музыкально

классики XIX века (особенно хочется вспомнить Мусоргского) вплоть до сегодняшнего дня. В частности, оперные корни ощутимы в трактовке вокальных эпизодов наподобие внутриоперных жанровых типов — монологов, дуэтов, сцен. В результате концертное вокальное сочинение, особенно цикличное, нередко приближается к музыкальному спектаклю¹. Отражение этой тенденции явственно проступает, например, у Шостаковича и в камерном цикле «Из еврейской народной поэзии», и в монументальной вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Резина».

Но сейчас речь идет не о традиционном контакте и активном воздействии оперного стиля на концертную вокальную музыку в ее камерной или вокально-симфонической разновидности. Если сама опера XX века множественна и, со своей стороны, подвержена различным влияниям, синтезу и мутациям с иными современными театральными формами, то тот же процесс, естественно, должен был коснуться и собственно вокальной музыки. То есть речь должна идти о формах проявления театрального мышления, соответствующих новым тенденциям в развитии современного театра, которых касались ранее. И здесь, с одной стороны, можно наблюдать стремление к открытой театрализации путем увеличения компонентов синтеза, когда вокальный и инструментальный пласты дополняются чтецами-актерами и даже игровым действием, когда исполнители персонифицируются, а жанровые границы расширяются, соединяя черты традиционных музыкальных жанров (вокального цикла, оратории, кантаты) с театрализованным действием, народным балаганом, мистерией, эстрадой и т. п. Это направление, в частности, широко проявилось в западноевропейской музыке нашего столетия особенно, по историческим причинам, во «французской ветви» кантатно-ораториального жанра, представленной множеством разнообразно театрализованных сочинений таких мастеров, как А. Онеггер, Д. Мийо, Ф. Пуленк.

С другой стороны, и в этой сфере, казалось бы, вопреки специфике вокальной музыки, в силу может вступить внутренняя театральность. Это происходит тогда, когда смысловой акцент переносится с поддержанного музыкой словесного развертывания содержания на внутримызыкальное отражение идей и образов, порожденных словом, причем отражение путем «показа». Или когда смысловая сто-

¹ Данные вопросы затрагивались, в частности, в нашей статье «Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке». — В кн.: Вопросы музыкальной формы. М., 1966, вып. 1.

рона слова менее важна, чем колористическая, обобщенно-образная, как, например, в «Carmina burana» Орфа, где слово становится «знаком времени», или «Царе Эдипе» Стравинского с его латынью. Ведущим в этом случае оказывается обобщенно-музыкальный подход, приближающий звучание к музыке программной «протеатрального» типа или к музыкальному театру без слов.

Таким театром без слов, открывшим в нашем столетии наибольшие возможности для взаимодействия музыки и театральности, явился балет. Именно в нем сфокусировались и переплелись многие художественные тенденции времени, высветились скрытые дотоле возможности составляющих его синтетическое целое искусств и прежде всего музыки. И как музыкальный феномен он заслуживает особого внимания.

Триумфальный взлет балета в искусстве XX столетия не имеет прецедента. Основных причин, как представляется, здесь несколько. Во-первых, это прогрессирующая тенденция к синтезу искусств; во-вторых, — возрождение ведущей роли зрелища в современной культуре; в-третьих, — с собственно музыкальной стороны, растущая потребность в симфонизации музыкального театра.

В оперном искусстве эпохи позднего Вагнера явно ощущается некое противоречие между стремлением к детальному воплощению драматических коллизий, заключенных в произносимых словах и сюжете, и потребностью освободиться от «магии» слова, вырваться на специфически музыкальный уровень обобщенной передачи сверхидеи произведения. Следствием этого противоречия становится раздвоение музыкального целого на максимально чуткое интонирование слова с тенденцией к индивидуализации персонажей, к передаче тонких оттенков их настроений в разных сюжетных ситуациях, и собственно музыкальное развертывание, подчас симфонизированное, подчиненное законам музыкальной, а не сценической драматургии, вплоть до перенесения смыслового акцента в оркестровую партию, как это происходит, например, в гениальной сцене смерти Изольды. Не случайно огромное воздействие Вагнера на оперное искусство последующих композиторов (ощутимое, в частности, у Дебюсси, Берга) — прежде всего воздействие Вагнера-симфониста.

Симфонизация музыкального театра и стремление вырваться из пут детальной сюжетной конкретизации естественно должны были повернуть художников в сторону театра без слов. На гребне этой тенденции и начался «зо-

лотой век» современного балета. В нем смогли органично сомкнуться театральное-зрелищное начало и Большой симфонизм, в нем, как это ни парадоксально, четко реализовалась и идея Вагнера, считавшего, что «только показанное на сцене драматическое действие может выразить смысл симфонии, а не какая-либо программа, которая скорее возбуждает вопрос «почему?», нежели, умиротворяя, предотвращает его» (20, 532). Любопытно, что данная мысль почти напрямую перекликается с мечтой А. Бенуа, желавшего, слушая музыку, «видеть» ее. Ему же принадлежат и весьма жесткие слова, явно отражающие художественную ситуацию в музыкальном театре начала века: «После всех искушений нашего мозга, после всех слов (выделено А. Бенуа. — Т. К.), то сбивчивых и нудных, то пошлых и дурацких, то туманных и выпретенных, хочется на сцене молчания и зрелища» (37, 103).

Естественно, может возникнуть сомнение: хотя музыка балета инструментальна, косвенная связь со словом у нее существует — через последовательное развертывание сюжета, через возможность его литературного изложения, особенно если это произведение литературных корней, живущее и в иных театральных видах. На чем же тогда основывается стремление отчленить эту музыкально-театральную форму от оперной?

В богатой галерее театральных видов балет предстает как ярко выраженный условный театр, но при этом театр особый, отличающийся от любого другого условного по стилю театра. Эта специфичность связана не только с неприменным надбытовым характером пластического решения, но прежде всего с тем, что его образность, его «темпоритм» изначально определены музыкой и подчинены только ее развертыванию. Даже при наличии ясного сюжета литературного происхождения. Например, если вспомнить хореографические прочтения «Ромео и Джульетты», то не текст Шекспира непосредственно, а музыкальный материал композитора, воплотившего образы гениальной трагедии своим языком в своей композиции, будет определять последующее творчество балетмейстера-режиссера. И возникнут, например, качественно различные «Ромео и Джульетта» Прокофьева — Лавровского, Берлиоза — Бежара...

Сказанное менее всего преследует цель умалить роль литературы в балете. Литература конденсирует в себе мысль и дух своей эпохи, она важна как источник идей, образов, драматических коллизий. Но именно как одна из

возможных отправных точек поиска — не более. Два этапа транспонирования — создание музыкального эквивалента и его хореографическое прочтение — приводят к совершенно иному, самостоятельному произведению искусства. Сюжетная канва для балета важна не сама по себе, а, подобно музыке, лишь для выявления душевных состояний героев, атмосферы времени и места действия на определенных этапах развертывания сюжета. Более того, в конечном счете только эти этапы и важны. В результате литературный первоисточник в музыкально-хореографической интерпретации вынужден сжаться до конспективной схемы, как бы до состояния первоначального ступка идей, послуживших толчком к его возникновению. Так выявляется необязательность для балетного сочинения сюжета в литературном смысле: оно может основываться лишь на образной схеме, идее, на стержне конфликтной ситуации, подобно обобщенно-программной музыке. Хотя организация крупной формы в балете нуждается в дополнительных факторах единства, и полновечерный спектакль, чтобы стать захватывающим зрелищем, театром, должен опираться на законы драматургии, рождаемой также и сквозным развертыванием образных (сюжетных) линий. Но ведь и сама музыка тяготеет к этому!

Таким образом, основное отличие двух ведущих видов музыкального театра заключено в том, что если в опере, подобно литературе или любому другому виду литературного театра, происходит отражение жизни в формах близких, подобных ей, то балет обладает способностью отражения в формах, куда более условных, непосредственно приближаясь к музыке.

Новые горизонты, которые открывал для музыкального театра балет, интуитивно ощущали многие художники. Характерно, например, что уже в самом начале своего творческого пути И. Стравинский в письме В. Н. Римскому-Корсакову, сыну композитора, разворачивает концепцию балетного жанра как обновленной формы музыкального театра, опираясь при этом не на проверенную опытом систему, а лишь на собственную художественную интуицию: «Был бы жив какой-нибудь Микеланджело, ...единственно, что бы признал и принял его гений — это возрождающуюся хореографию — все остальное, что творится на сцене — без сомнения оклеймил бы названием скверного балагана [...] Эта «низшая форма» (балет, по словам В. Н. Римского-Корсакова. — Т. К.) приносит тебе неизмеримо большие художественные радости, чем любое оперное представление

(хотя бы оперы с самой любимой твоей музыкой), радость, которую я испытываю уже больше года и которой так страшно хотелось бы Вас заразить и с Вами поделиться. Именно радость открытия целого «материка», на обработку которого пойдет много сил — многое впереди!» (80, 460—461).

В приведенных кратких отрывках большого письма при всей его субъективной полемичности несколько положений художника представляются особенно важными. Прежде всего отношение к опере. Заметим, что Стравинский отнюдь не был противником оперного жанра, периодически обращаясь к нему на протяжении многих лет жизни. В казалось бы воинствующей антиоперной позиции кроется потребность обновления музыкального театра за счет усиления в нем автономно музыкального начала, обобщенной музыкальной образности в противовес избыточной сюжетности, литературности. А балет, оставаясь в русле театральных склонностей Стравинского, открывал возможности, соответствующие иным эстетическим требованиям. Кроме того (возвращаясь к письму), поражает чисто художническое предчувствие композитором открытия нового «материка», за которым будущее, видение новых музыкальных горизонтов, особого искусства, требующего Большой музыки. И это в тот момент, когда только закончен «Петрушка» и еще не создана «Весна священная», когда лишь приближается к завершению «Дафнис и Хлоя» и нет еще ни одного балета Прокофьева, Бартока!

Означает ли все сказанное, что возрождавшийся к новой жизни балет шел на смену дряхлеющей и умирающей опере (мысль, весьма популярная в начале века)? Ни в коей мере. Но весьма существенно сознавать, что уже в рамках оперы, многовековой королевы музыкального театра, зарождались предпосылки расцвета иных музыкально-театральных форм. Раздвоение, о котором говорилось выше, естественно должно было вести либо к усилению внемузыкального начала в самых разных его проявлениях и прежде всего через непрерывное обогащение оперы средствами окружающих театрално-зрелищных форм, либо к освобождению от оков слова и утверждению примата музыки в зрительно-музыкальном синтезе. Балет это смог сделать в наиболее чистом и последовательном виде.

Пальма первенства в происшедшем кардинальном перевороте, несомненно, принадлежит Чайковскому. Симфонизм композитора проникает и счастливо оплодотворяет музыку его балетных сочинений, открывая путь для важ-

нейших новаций в музыке XX века, связанной с этим жанром. Но «великая реформа» Чайковского была по-настоящему осознана не сразу. В собственно музыкальном отношении, несмотря на богатую историю хореографии как таковой, почти до рубежа XIX—XX вв. балет продолжал быть жанром «второго сорта». Его выразительные возможности, синтетичность природы, воспринимавшиеся с позиции музыкантов как ущербность, а не сила, оставались непонятыми и не оцененными в должной мере.

В начале 1900 года Римский-Корсаков все еще называет балет «вырождающимся» несамостоятельным искусством, уделом «способных капельмейстером и мелких композиторов», но никак не «выдающихся» музыкантов. Тем не менее, вопреки этой точке зрения, именно «выдающиеся композиторы» XX века сделали балет предметом пристального внимания, сферой интереснейших экспериментов, поисков и открытий, жанром, вобравшим в себя многие характерные приметы музыки нового времени и со своей стороны оказавшим огромное влияние на иные, прежде всего симфонические музыкальные жанры. Достаточно назвать имена Дебюсси, Равеля, Стравинского, Прокофьева, Бартока, Онеггера, Шостаковича — художников первой величины, отдавших ему дань. Более того, сегодня всесторонняя оценка какой-либо композиторской школы, направления не может не учитывать поисков и достижений в музыке для балета, ставшей особым проявлением симфонического мышления на его границе с театральным. А в искусстве таких мастеров, как Стравинский или Прокофьев, эволюция подхода к жанру балета на материале разных сочинений может одновременно быть отражением эволюции характерных черт стиля в целом.

Сдвиг в композиторском мышлении не заставил себя ждать — новые идеи витали в воздухе, ожидая чутких, подготовленных к их восприятию художников. И уже начало второго десятилетия нового века ознаменовалось рождением шедевров, полностью изменивших отношение к жанру.

Эти перемены, обусловленные потребностью вырваться на собственно музыкальный уровень обобщения, прежде всего проявились в стремлении разорвать связи с привычной трехактной театральной композицией и с внутрижанровыми стереотипами, чтобы по возможности уплотнить, образно насытить каждую единицу времени. Такое стремление ощутимо уже в рамках традиционной балетной формы, например, у Чайковского. Второй акт «Лебединого

озера» — это своего рода романтическая симфония-поэма, не случайно он имеет и самостоятельную сценическую жизнь. Но лишь сочинения XX века, начиная с ранних балетов Стравинского, Бартока, Прокофьева, приобретают черты индивидуализированной композиции, смыкаясь в этом с внесценическим симфонизмом. Причем речь идет не только о лаконичных целостных формах, таких, как «Петрушка», «Весна священная», «Чудесный мандарин», существующих в единой версии и как сценическое и как концертное сочинение, но также о музыке больших балетов, которая вне театра представлена, например, сюитами. Во всех случаях «лицо» произведения возникает в сплетенном множестве самостоятельно-содержательных эпизодов. Иными словами, даже в рамках последовательно-сюжетного балета, имеющего литературный первоисточник, при обобщенно-музыкальном, симфонизированном подходе развитие основных образных идей дискретно, каждый этап этой прерывистой последовательности концентрирован и многозначен.

Совершенно очевидно, что современный балет как музыкальное явление отталкивается от чисто музыкального, инструментально-симфонического мышления, лишь обогащенного театральным началом. В этой связи интересна ситуация с балетным творчеством Д. Шостаковича. Все три произведения данного жанра («Золотой век», «Болт» и «Светлый ручей»), принадлежащие перу композитора, создавались им в русле прямых театральных, а не собственно симфонических исканий времени. Они связаны с линией сатирически-гротескного представления в духе Мейерхольда, с театром, и характер музыки в них обусловлен прежде всего сценически-режиссерскими задачами. Шостакович-драматург, симфонист-философ при подобном подходе не проявляет себя в полную меру. В результате балеты композитора пока не получили полноценной сценической жизни¹, тогда как его симфонии, пронизанные широко понимаемой театральностью, неоднократно становились основой хореографических прочтений.

Значит, не сам факт специального создания музыки для балетной постановки (здесь композитора также может ждать и успех, и неудача) и не внешний сюжетно-теат-

¹ Уже после завершения данной книги Большой театр осуществил постановку балета «Золотой век», хотя и не в авторской версии — по новому либретто Ю. Григоровича с привлечением музыки из других сочинений Шостаковича.

ральный замысел, а какие-то особые свойства музыкального материала, причем свойства весьма гибкие и многообразные, определяющие возможность хореографической интерпретации или зримо-театральных ассоциаций. То, что, например, связывается с понятиями «танцевальность», «хореографичность», «сценичность». И свойства эти принадлежат музыке и вне театра как такового.

Из двух первооснов музыки — высотно-звуковой и ритмо-моторной, первой, по сложившейся в музыкознании традиции, отдается абсолютное предпочтение. Она получила более широкое освещение прежде всего в трудах Б. Асафьева, причем исследование интонационной природы в ее связи с богатейшими возможностями претворения эмоционального строя человеческой речи в известной мере исходило из музыкальной практики XIX столетия. Развитие оперной и вообще вокальной культуры, имеющих господствующее значение в прошлом веке, способствовало индивидуализации интонаций посредством мелодической декламации («мелодия, творимая говором человеческим», — яркое проявление данной тенденции), влияя на интонационный строй всей музыки, в том числе и инструментальной. Осмысление высотно-интонационных особенностей выявляло индивидуальность тематизма, его выразительность, поднимая над разделами «атематическими», основанными на «общих формах движения». Содержательные свойства ритмо-моторной, временной организации музыки оставались при таком ограниченном подходе как бы на втором плане.

Тем не менее господство широко понимаемого «вокального» начала не абсолютно для всех стилей. Примечательно в этом отношении ставшее популярным наблюдение Стравинского: «Инструментальная или вокальная, духовная или светская, музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой. (Исполнительские традиции пренебрегают этим. Например, в знаменитой записи репетиции «Линдской» симфонии Моцарта, проводимой одним видным дирижером, слышно, как он постоянно просит оркестр «петь», и никогда не напоминает ему, что надо «танцевать». В результате простая мелодическая ткань этой музыки утяжеляется непосильными для нее крикливо увеличенными чувствами конца XIX века, а ритмический рисунок становится напыщенным.)» (79, 172).

В приведенном высказывании обращает на себя внимание понятие «танцевальности» в широком смысле слова как выявления двигательного-моторной стороны музыки. На

него опирается и В. Конен в своей работе «Театр и симфония»: развитие идеи танцевальности как существенной основы классического симфонизма, исходя из ритмической структуры тематизма, из «моторной выразительности» — одно из важных наблюдений данного исследования. Отталкиваясь от идеи Вагнера, что основа симфонии — танец, автор развивает это парадоксальное на первый взгляд заявление, демонстрируя пути развития «танцевальности» от собственно танцевальных форм эпохи Ренессанса через музыкальный театр Люлли к классической симфонии. Основным здесь является выразительность и композиционная логика ритмической структурной организации.

Существует точка зрения, что интенсивное развитие балетного жанра в XX столетии связано с новациями в сфере ритмического мышления. Связь между этими явлениями не переменна, хотя и не прямолинейна, ведь, наряду со сценической реализацией новой музыки, балет XX века активно интерпретирует классику. Важнее, на наш взгляд, иное: после длительного «погружения» в сферу мелодической и ладогармонической индивидуализации на новом этапе развития музыки вновь обостряется ощущение ритмо-моторной выразительности. И параллельно с интенсивным освоением этой сферы гениальными «ритмистами» современности начинает по-новому слышаться многое и в классическом наследии. В данной связи чрезвычайно знаменательным представляется высказывание немецкого ученого А. Хавлика, приведенное в ином контексте в книге В. Холлоповой: «С возрождения «объективного и элементарного», благодаря великим музыкальным новаторам Стравинскому и Бартоку и последующему переосмыслению временной сущности музыки, начинают постепенно открывать, какое богатство и какая свежесть заключена в области временных структур в произведениях классиков и доклассиков, особенно в творчестве Баха» (90, 55—56; разрядка моя. — Т. К.).

Новое «слышание» ритма, столь существенное для восприятия музыки прошлого, вызвало, на наш взгляд, глобальную тенденцию танцевать старинную музыку и особенно Баха. Наслаждение ритмической выразительностью приводит и к иным интересным явлениям. Например, в попытке нового прочтения Баха Гуно дополнил прелюдию C-dur мелодией, усилив, соответственно эстетическим требованиям времени, вокальное-мелодическое начало. Наши современники вводят в транскрипции музыки Баха ритми-

ческую группу, выявляя моторную выразительность, богатую полифонию ритмических структур¹. В своей транскрипции «Кармен» Бизе Р. Щедрин также углубляет и усложняет ритмическую основу первоисточника, позволяя слушателю острее воспринимать танцевальную природу музыкального материала.

Таким образом, музыка в современном балете опирается не на традиционно понимаемую танцевальность классического балета, а на опосредованную «высшую» танцевальность, прошедшую через классический симфонизм и принявшую форму обобщенного выражения семантически сложной стихии движения в ее самых разнообразных, порой утонченных формах. Такая музыка в искусстве выдающихся композиторов-симфонистов XX века могла возникнуть лишь после эры расцвета «чистого» симфонизма, на новом витке взаимодействия и взаимообогащения инструментального и театрального композиторского мышления. Процесс этот продолжается, и новая балетная музыка стилистически также неразрывно связана с исканиями Большого симфонизма. Более того, в меньшей степени непрерывно ощущается и встречное воздействие: воплощение стихии движения в ее уже усложненных современных формах остается одним из распространенных образных элементов автономных симфонических полотен.

Совершенно очевидно, что расцвету балета как жанра музыки способствовали многие особенности современной культуры, мотивы и немусикальные, и собственно музыкальные, активно воздействуя на композиторское мышление. Интерес ряда крупнейших музыкантов XX века к балету в частности, а также и к театру, кинематографу, обусловлен не только внешними причинами, но и органичным соотношением этих художественных форм с их мировосприятием. Не случайно стилистическая граница между музыкой, предназначенной для зрелищного прочтения, и музыкой «абсолютной» (то есть явлений принципиально различных в жанровом отношении) в творчестве выдающихся симфонистов современности практически стирается. Напротив, возникает любопытный парадокс. Композитор мыслит звуками. Создавая произведение уже по замыслу синтетическое, предполагающее визуальную интерпретацию, — он вольно или невольно моделирует его пространственно-

¹ Не случайно именно на музыку подобных транскрипций Баха в исполнении Swingle singers и других современных ансамблей поставил Л. Якобсон свой знаменитый одноактный балет «Экзерсис XX».

пластичский зрительный план, многообразие форм движения. В результате сочинение, задуманное, как внешне театральное, синтетическое, может оказаться настолько театрализованным внутренне, что необходимость для полноценного впечатления визуального ряда отпадет. Более того, с какой-то точки зрения визуальная интерпретация такой музыки способна обеднить восприятие, поскольку она предлагает один пространственный вариант вместо сложного множества мерцающих в воображении¹. Здесь надо искать причины куда более благоприятной концертной, а не сценической судьбы многих блестящих, внутренне театральных сочинений, созданных для сцены (наиболее яркий пример — «Весна священная»). В свете данной закономерности следует рассматривать и обратное явление: интерес хореографов к нетеатральной музыке не только по происхождению, но и по внутренним свойствам — чтобы не тяготело композиторское «видение», чтобы была возможность полифонического развертывания, взаимодополнения обоих пластов. Наконец, отсюда же (от театральной музыки, царящей на концертной эстраде), со своей стороны, прорастает глобальное проникновение зримо-театральной, пластической, хореографической образности в «абсолютную» инструментальную музыку.

Из сказанного видно, что нас интересует тот пласт балета как жанра музыки, который в XX веке органично вошел в сферу инструментально-симфоническую в качестве одной из ее важных линий. За пределами внимания остаются произведения более прикладного характера, задуманные прежде всего как компонент в синтезе, которые до этого уровня не поднимаются (и авторы, вероятно, не преследуют такой цели). В своей стилистике самостоятельно значимая балетная по происхождению музыка смыкается с программной музыкой «протеатрального» типа — их роднит мотивированность предлагаемых зримо-действенных ассоциативных представлений. Такое родство выявляет себя максимально при существовании одной и той же музы-

¹ Подобное свойство может касаться и отдельных моментов визуальной интерпретации сочинения. Например, в статье, посвященной «Анне Карениной» Р. Шедрина, М. Тараканов высказывает мысль о неудачном визуальном воплощении идеи отторжения Анны обществом, поскольку, по его словам, «в музыке все гораздо тоньше и глубже, можно сказать, даже „страшнее“» (83, 151). Совершенно очевидно, что в данном случае перед нами пример музыки театральной и симфонической одновременно, которая сама в себе моделирует сложный драматургический конфликт, а потому весьма «чувствительна» к его однозначным визуальным прочтениям.

ки в двух жанровых вариантах типа «Скифской сюиты» и балета «Ала и Лоллий» Прокофьева.

Подобная полижанровость произведения подводит еще к одному существенному наблюдению. Воплощение зримой образности в музыкальном материале и композиции, образности, которая, даже будучи рождена в определенном контексте, в самом музыкальном тексте не привязана к одному значению (она условно конкретна!), со своей стороны, открывает возможность свободного «перемещения» музыкального материала. Это может быть перенесение музыки из одного зрительно-синтетического жанра в другой, в частности использование материалов кино или театральной музыки в иных сценических формах, например в балете («Поручик Киже», «Царь Борис», «Иван Грозный» Прокофьева, «Барышня и хулиган» Шостаковича, «Любовью за любовь», «Гусарская баллада» Хренникова). Или перенесение музыки, созданной как зрелищно-синтетическая, в сферу автономных музыкальных жанров. Причем речь идет не только о концертной жизни сочинений, рожденных для синтеза (хотя и о них тоже), исполняемых целиком или в виде сюит и иных композиций, но и о таких перемещениях, которые произошли, например, при создании Третьей (на материале музыки «Огненного ангела») и Четвертой (на материале музыки балета «Блудный сын») симфоний Прокофьева, его же Восьмой сонаты (где использован материал киномузыки к «Пиковой даме»), Камерной сюиты Шедрина (на материале музыки к фильму «А если это любовь?»), Четвертой симфонии А. Эшпая (на материале балета «Круг») и многих других. Данные сочинения не выпадают из стилистических рамок предлагаемого автором жанра, поскольку их стилистические особенности не являются принадлежностью лишь одной зрелищно-синтетической жанровой сферы. И знание мотивированности их зримо-театральной образности совсем не обязательно, оно — не определяющий, а дополнительный немзыкальный ассоциативный фактор, который способен также и ограничить, сузить слушательское воображение.

Иными словами, стилистической границы (с позиции стиля жанра) между произведениями разных жанров, опирающихся на принципы театральности, практически нет. И в том случае, когда названная ранее мотивированность, подобно «скрытой» программе, отсутствует (или она неизвестна), и жанровая принадлежность склоняется в сторону «чистой» музыки, возможности для проявления внутримзыкальной театральности несколько не снижают-

ся. Напротив, открывается безграничный простор для фантазии. И, наряду с соответствующей программной ветвью симфонической музыки, вбирающей в себя и музыку балета, о чем уже шла речь, особо интересной и изобретательной оказывается сфера «чистого» инструментализма.

Из жанров «чистой» симфонической музыки прежде всего следует выделить концерт как наиболее благоприятный для самых разнообразных проявлений театральности. Это обусловлено спецификой жанра. Концерт, а шире — концертность как внутреннее свойство, как признак стиля жанра, способный выйти и за его пределы, несет в себе непренную репрезентативность, то есть уже изначально тяготеет к эстетике представления.

Понятие концертности вбирает в себя целый комплекс возможных характерных черт. Прежде всего это дух соревнования (напомним, что название жанра идет от латинского *concerto* — состязание, спор). Прием соревнования дает возможность освещать одну и ту же мысль по-разному, «показывать» одно и то же как бы с разных сторон вплоть до противоположных. В диалоге противоположностей, выявляющем состязание, отражается очень важный элемент древних народных празднеств, средневековых представлений, сохранившийся, например, и в современной Сицилии, а именно — агон, спор-диалог парных contemporaneous персонажей (11, 432).

Другое важное свойство концертности — артистизм, как бы возвышенно-приподнятая манера высказывания. Она влечет к стихии «показа» — виртуозных возможностей инструментов, собственно-музыкальных выразительных приемов — мелодических, ритмических, фактурных, динамических и т. п. Именно отсюда проистекает стремление к изобретательности, поиск выигрышной подачи звуковых идей. Иными словами, концертность как некая сущность жанра *concerto* уже сама по себе тяготеет к музыкальному претворению игры, представления, праздничного действия, то есть несет в себе предпосылки театральности. Естественно, что в произведениях концертного жанра свойства концертности должны были выявиться самым широким образом.

Однако исторический процесс развития концерта, казалось бы, не всегда подтверждает сказанное. Это естественно, поскольку речь идет о предпосылках, возможностях, которые могут быть реализованы в разной степени. Прежде всего концертность не обязательно представлена в каждом сочинении во всех своих качествах, равно как и ее

отдельные черты способны проступать в произведениях разных музыкальных жанров. Кроме того, концертность в концерте может быть смягчена, приглушена за счет усиления лирико-субъективной, медитативной образной сферы, связанной с эстетикой переживания. В наибольшей степени это относится ко всем жанровым разновидностям, в том числе и к концерту музыки эпохи романтизма, преобладающему прежде всего в русле искусства переживания. Из черт концертности в концерте романтической традиции наибольшее значение сохраняет атмосфера диалога, выраженная чаще всего как контраст личного, индивидуально-субъективного и общего, внешнего, нередко враждебного. Романтический концерт, с одной стороны, тяготеет к поэмности, с другой — особенно настойчиво ищет сближения с симфонией.

Взаимоотношения концерта и симфонии — вопрос, требующий особого внимания. За условным противопоставлением двух ведущих жанров «чистой» симфонической музыки кроется нечто более общее и важное — различие подходов в предподнесении музыкальных идей и образов, различие типов мышления, которые охватываются понятиями симфонизма и концертности. М. Арановский, останавливаясь на этом свое внимание (4, 176), соответственно данной оппозиции вводит сопоставление «драматургии конечной цели» и «драматургии игры». Может возникнуть впечатление, что здесь кроется некое противоречие. С одной стороны, симфония и прежде всего классическое симфоническое сонатное *Allegro* как высшая форма проявления симфонизма традиционно связывается с логикой развития театральной драмы. С другой — именно концертность с ее опорой на «драматургию игры», на принципы представления открывает возможности для проникновения в музыку театральности в предлагаемом понимании, театральности как типа мышления. Однако противоречия нет: симфонизм и «драматургия конечной цели» рождают аналогии с драмой классических словесно-литературных корней, опирающейся на строгий канон сквозного развертывания связанных сюжетных линий. Концертность — с самой атмосферой представления.

В длительном параллельном развитии оба жанра непрерывно взаимодействуют, опираясь на все те же универсальные принципы притяжения и отталкивания, то сближаясь, то, напротив, резко утверждая свою специфичность. Но в музыкальном искусстве XVIII—XIX вв. симфония как жанр сильнее, она господствует, и сольный кон-

церт, по существу, единственный представитель концертного жанра в музыке того времени, естественно, испытывает ее влияние. Причем тенденция эта постепенно углубляется, сохраняясь вплоть до наших дней (Чайковский, Брамс, позднее Шостакович)¹.

Тем не менее в XX веке возникают объективные предпосылки для усиления роли концертности, соединенной узами родства с принципами искусства представления, с игровой атмосферой, театральностью, которые, как помним, переживают в культуре столетия пору подъема. Ощущение этого просвечивает, например, в явно постромантическом по своей позиции восклицании Равеля: «Я действительно считаю, что музыка концерта может быть веселой и блестящей; необязательно, чтобы она претендовала на глубину или драматизм» (72, 241). Причем для нас важны не только детали в трактовке жанра, в частности оознанное стремление в отдельных случаях вырваться из рамок канона симфонизма, но и еще один важный факт, несомненно, обусловленный взлетом концертности. Речь идет о возрождении после расцвета в эпоху барокко, а точнее — о втором рождении уже в новом качестве жанра концерта для оркестра.

Оркестровый концерт занял в музыке XX столетия одно из господствующих положений, став рядом с симфонией и в некотором роде выполняя функцию ее равнозначного антипода. Об этом свидетельствует и обилие прекрасных сочинений данного жанра в творчестве классиков XX века (Стравинский, Барток) и современных музыкантов, и неослабевающий (скорее, напротив!) интерес к нему композиторов, и огромный диапазон внутрижанровых градаций от сугубо «чистых» необарочных форм *concerto grosso*, разного типа «Музык для...», несущих в себе концертное начало, до театрально-игровых, программных разновидностей. Самым же важным оказывается ощутимое воздействие оркестровой концертности на другие симфонические жанры, в том числе и на симфонию. Именно от оркестрового концертного мышления в значительной мере идет свободно-импровизационное начало, необычайно воз-

¹ В результате в музыкознании прочно утвердилась традиция рассматривать симфоничность того или иного концертного сочинения, его образно-драматургическое родство симфоническим концепциям как достоинство в трактовке жанра. По сути же это — качество музыки данного сочинения, свойство его содержательной стороны, и, одновременно, следствие некоей полижанровости, при которой специфика основного жанра может оказаться и ослабленной.

росшая колористическая изобретательность, усиление роли тембровой персонификации, обилие моторики и огромная выразительная роль ударных, удельный вес которых в оркестровой ткани непрерывно возрастает.

Концертность, особенно оркестровая, открывает неограниченные возможности для самых различных приемов театральности, допуская стилистическое сближение с программностью «протеатрального» типа, с балетом или другой самостоятельно значимой инструментальной музыкой синтетического по замыслу происхождения. И если представить себе задачу транспонирования стиля спектакля, атмосферы представления на язык звуков, инструментальной музыки, то это скорее всего должно было бы вести к жанру оркестрового концерта (что и происходит, например, в «Озорных частушках» Щедрина, представляющих собой, с одной стороны, как бы шуточно-игровое действие фольклорных корней, с другой — концерт для оркестра, развитие в котором подчинено музыкальной, а не какой-либо иной сюжетной логике). Напротив, сочинение, задуманное как концерт, благодаря репрезентативно-театральному началу концертности может легко «смодулировать» в синтетическую сценическую форму. Так в свое время родился «Петрушка» Стравинского. Его балет «Агон» и по названию, и по музыке в равной мере претендует на оркестровую концертность. Фрагменты музыки «Концерт-буфф» С. Слонимского органично вошли в его балет «Икар»; латышский композитор Ю. Карлсон одноактный балет «По прочтении Блауманиса» создавал как Концерт для оркестра в пяти частях.

Концертность естественно отрабатывает приемы театральности в музыке, опирающейся на инструментальное мышление, и в данном качестве со своей стороны воздействует на другие музыкальные жанры. Конечно, в этом наблюдении схватывается лишь одна грань концертного жанра в его современном значении, но грань (для нас) самая существенная.

Означает ли все сказанное, что только концерт в области «чистой» музыки способен на прямой контакт с театральным мышлением, а симфония, например, должна сегодня обязательно сближаться с оркестровым концертом, опираться на его специфику, чтобы также стать сферой проявления театральности? Разумеется, нет. Это — только один из путей, при котором симфония как жанр способна в некотором роде и потерять свое лицо, переходя в полижанровую разновидность — концертную симфонию, симфо-

нию-концерт. Важны другие пути, когда симфония, генетически связанная с драмой, театром, то есть открытая этой сфере внемузыкального, вбирает в себя новые художественные веяния, переосмысливает и отражает их, оставаясь сама собой.

Основная черта симфонии — концепционность определенной направленности, некий семантический канон, обуславливающий ее принадлежность к той области искусства, которая призвана отражать сложные коллизии человеческого бытия (4, 14—39). Но пути этого отражения могут быть различными. В частности, когда предметом внимания художника становится не внутренний мир человека в его психологических нюансах, но объективный, сложный и противоречивый окружающий мир, с напряженным ритмом и динамикой, с ошеломляющими контрастами высокого и низкого, утонченным интеллектуализмом и громкой банальной развлекательностью, мир, насыщенный звуками и зрелищами, — в этом случае основная идея произведения способна раскрываться, опираясь на эстетику представления: театрально, броско, афористично. Она выявится в отборе тех или иных звуковых или «зрительных» образов, в принципах их сопряжения. «Показ» должен подвести к пониманию замысла и позиции автора.

Композиционные закономерности симфонии открывают два пути для привлечения выразительных возможностей представления. Первый, как бы «половинчатый», сочетает в себе сквозное развертывание с периодическими выходами в «показ». Этот путь допускает при желании сохранение связей с традиционной композиционной логикой целого. Второй путь предполагает господство принципа представления, он требует монтажного подхода, открывает возможность сопоставления несопоставимого, соединения в целостном «сюжете» несоединимого, индивидуализации, распространяющейся на все параметры от материала до композиции.

М. Арановский, например, говорит об одном из типов симфонии, понимаемом как «концепция Человека, данная в „музыкальных иллюстрациях“» (4, 37). Этот случай можно рассматривать как привлечение принципов представления. В частности, речь идет о «Фантастической симфонии» Берлиоза, предвосхищающей многие современные приемы театральности. Но если у Берлиоза в основе такого подхода лежит программный замысел, и театральность отдельных образов сюжетно мотивирована, то отсут-

ствие мотивации создает ту самую иллюзорную конкретность, о которой шла речь как о главном признаке внутренней театральности музыки. «Зоны конкретности» могут охватывать и замкнутые действительно-изобразительные эпизоды, и конкретные звуковые реалии окружающего мира, музыкальные образы прошлого или настоящего, например, отголоски бытовых жанров, «музыки улиц» и т. п. Для симфоний Онеггера, Стравинского, Прокофьева прежде всего характерно первое; Малер, Айвз и особенно современные музыканты широко применяют второе. В русле той же тенденции следует рассматривать и привлечение заимствованного материала, коллажные приемы, как это имеет место, например, в Симфонии Л. Берлио, Первой и Третьей симфониях А. Шнитке.

Множество интересных решений с позиции театральности предлагают симфонии Шостаковича. В исследовании М. Сабининой (75) неоднократно подчеркивается зрительность, хореографичность, кинематографичность или сценичность многих музыкальных образов и идей, вплоть до того, например, что Первая и Девятая симфонии проанализированы с позиции логики театрального спектакля. За меткими образными параллелями, расширяющими границы воображения, встает достаточно стройная система, закономерности которой спроецированы и на характер тематизма, и на драматургию подачи оркестровых тембров, и на композиционные принципы как в микромасштабах — в отдельных разделах внутри частей, так и в форме в целом. Примечательно выявленное господство игровой стилистики, рождающей аналогии с сатирическим действием, балаганом, райком, а также влияние на симфонизм Шостаковича «приемов и способов мышления» кино (75, 317—321). А в своей Пятнадцатой симфонии композитор, как известно, использовал и «чужое слово» — темы из Вагнера и Россини.

Однако в концепции целого у Шостаковича (и, например, у Малера) эстетика представления ни в коей мере не является господствующей. При всем разнообразии использованных приемов, которые можно отнести к ее сфере, Шостакович опирается на принцип сопряжения «показов» с собственно авторским планом, включающим в себя зоны осмыслений, медитации, напряженнейшего эмоционального развертывания.

Современное композиторское творчество резко расширяет жанровые рамки симфонии (4). Сказанное касается многих сторон, в том числе и той, которая находится в

центре нашего внимания, а именно — возможностей превращения эстетики представления, опоры на театральность мышления как основной принцип воплощения концепции. С этих позиций интересно сопоставить три современные симфонии, принадлежащие перу советских композиторов: Вторую симфонию (1965) Р. Щедрина, Первую симфонию (1973) А. Шнитке и Четвертую симфонию (1973) Им. Калныня.

Вторая симфония Щедрина имеет поэтический эпиграф из Твардовского, что позволяет усматривать в ней внемузыкальную исходную идею. Это не программа, а посвящение, стихотворный отрывок лишь направляет слушательское воображение в определенное русло ассоциаций. Сами музыкальные образы и их последовательность лишены предметной конкретности (за исключением, может быть тех моментов, где имитируются звуковые реалии: гул самолетов, удары сторожевой колотушки, «зоря» военного горниста, настройка оркестра или рояля), их описание, например, требует обычных обобщенных определений, не вступая в противоречие с традицией понимания симфонической концепции. И в то же время эстетика представления в ее музыкальном преломлении в этом сочинении доминирует.

Симфония Щедрина вызывает прежде всего кинематографические параллели. Монтажный принцип определяет развитие на разных масштабных уровнях (напомним, что симфония имеет жанровый подзаголовок «25 прелюдий для оркестра») — в соотношении основных пяти частей цикла, в соотношении прелюдий, а также и внутри них. Подобно «потoku сознания» — потоку внутреннему, симфония становится «потокoм жизни», в котором то в музыкально-опосредованном виде, то более конкретизированно (воссоздание известных реальных звучаний) перед слушателем проходят знаки этой жизни: насыщенные событиями моменты активного действия и моменты торможения, вслушивания. Собственно музыкальные принципы развития — повторность, варьирование и вариантность, разработка, контраст, репризность — проявляют себя в тексте симфонии на всем ее протяжении, но они утратили прямую связь с логикой традиционного музыкального формообразования и со своей стороны становятся знаками жизни «отраженной», закрепленной в семантике функционально определенных частей цикла и их составляющих. Например, 4-я прелюдия вбирает в себя черты главной партии, разработки и всего сонатного Allegro симфонического цик-

ла¹. Это момент наступательного драматического действия, выраженный броско, типичными обобщенно-музыкальными средствами.

Характерно, что материал названной прелюдии основывается на известных формулах, воплощающих активное, волевое начало: маршевость, пунктирный ритм, гаммообразные пассажи с резкими остановками на сильных долях (особенно в тембре меди), сопоставление вертикально-устойчивого аккордового tutti и упругих линий диалогизирующих солистов в первом из них, ритмически напряженного, наступательного и размашисто устойчивого движения в соединении тем второго. А в следующей прелюдии сходная по содержанию картина активного действия развертывается в ином, не обобщенном, а конкретном ключе — монтажным соединением «звуковых кадров»: гула самолетов, последующих сонорных «взрывов» оркестра, далекой переклички горнистов (своего рода контрдействие). Эти две прелюдии, основные в первой части симфонии, дают как бы два взгляда с разных позиций на одно явление — драматические события.

В различных по протяженности и смысловой нагрузке прелюдиях, составляющих пять частей симфонии, запечатлено множество «событий», преимущественно действенного, драматического характера. Некоторые из них автор дает в развитии, прибегая к традиционным принципам музыкального формообразования, другие, напротив, афористичны, где одним штрихом, тембровым, фактурным, интонационно-ритмическим намечается зрительно-звуковой образ данного «кадра». В калейдоскопе их появлений и взаимодействии при кажущейся произвольности смен (с позиций, например, традиционного образного наполнения частей цикла, на которые композитор все-таки опирается) рождается авторская концепция. Индивидуальность подхода, требующая активной работы ассоциативного мышления слушателя, распространяется не только на материал, вибрирующий и переплавляющий сложный мир звуков, музыкальных и внемузыкальных, но особенно на принципы его подачи, на сопряжение образов. Целое уподобляется современному интеллектуальному кинематографу, где художественное единство складывается из вырванных мгновений разновременного и разнопространственного дейст-

¹ Сначала излагаются два экспозиционных построения типа периода повторной структуры (ц. 7 партитуры), затем следует контрапунктическая разработка их материала (ц. 10).

вия, из столкновения разных взглядов на одно явление, и понимание логики этой последовательности раскрывает львиную долю замысла.

Первая симфония Шнитке несет в себе идею театральности в двух планах — и внешне, и внутренне. С первым связаны приемы инструментального театра, обусловленные неоднократной сценической подвижностью исполнителей на протяжении сочинения. Например, вступительный раздел симфонии, своего рода пролог, решен как выход играющих музыкантов, завершаясь появлением дирижера. Такое начало соответственно настраивает восприятие на спектакль, где придется и слушать, и смотреть, и думать. Своеобразное соединение внешней театральности и собственно музыкальной игры по принципу синтетической репризы возникает в конце симфонии, когда коллажно вводится звучание последних 14 тактов «Прощальной симфонии» Гайдна (в магнитной записи), во время которого музыканты покидают сцену (цитата музыкальная и визуальная, значение ее множественно!), и лишь затем по принципу *da saro* повторяется весь начальный «выход» оркестра и дирижера. Движение музицирующих оркестрантов создает и стереоэффекты звучания. Например, то, что у Щедрина сопровождалось ремаркой «как бы издалека» (пространственный эффект наложения «далеких» хоральных аккордов меди на нарастающее *regretium mobile* струнных в 12-й прелюдии) и содержало в себе лишь предпосылку сценической режиссуры, у Шнитке в третьей части уже реализовано: ушедшие медные как эхо звучат из-за кулис. Но куда более существенна в симфонии Шнитке театральность внутренняя: в сущности трагическая по смыслу концепция сочинения преподнесена автором в виде некоего ассоциативно сложного музыкального действия — представления в звуках, подобно тому, как мы говорим «представление в лицах». Звук — главный, многоликий персонаж этого драматического сочинения¹.

Звуковое лицедейство предполагает содержательную множественность каждого отдельно взятого мгновения и каждого сопоставления. Например, первое большое импровизационное *solo* трубы выполняет разнообразную функцию: и одного из элементов звукового «образа хаоса», разворачивающегося во вступлении, и репрезентации опреде-

¹ См. убедительный анализ концепции данной симфонии в исследовании М. Арановского (4, 158—170), понимаемой автором как отражение трагического конфликта между Музыкой и миром современной «грохочущей и мчащейся Цивилизации».

ленного стилистического слоя в музыкальном потоке — джазового, играющего на протяжении симфонии свою, далеко не второстепенную роль, и некоего выступления «завывалы», собирающего слушателей-зрителей на представление, которое должно состояться. Начало четвертой части — выход духовиков с похоронными маршами — также в нем заключен и эффект финального соединения всех участников, всех оркестровых групп на сцене (как синтетический прием), и еще один звуковой образ музыки окружающего мира, и стилистический знак тембра духового оркестра, в его наиболее распространенной роли (как, например, в тембре электрогитары мелькает музыкальный «блик» эстрадной лирической мелодии в начале третьей части в значении одного из множества «образов лирики» в разных культурных пластах звучащей современности), и, возвращаясь к траурным маршам, в сплетении известных звучаний скорби неожиданно четко и броско прорезается идея «трагического» («по ком звонит колокол!») — такая конфликтность, кстати, весьма типична для начала финалов, например, у Шостаковича. И далеко не случайно, а как углубление трагического конфликта, этот грустный образ быстро сметается другими, беспечными, праздничными. А за самой нарочитостью приема стоит чисто театральная гиперболизация представляемого, помогающая взглянуть на «показываемое» со стороны и осмыслить его сверхидею. Такая опора на эстетику представления и определяет господство репрезентативной звуковой образности в данном сочинении.

Четвертая симфония Иманта Калныня демонстрирует иную возможную грань театрального начала, менее представленную в двух ранее рассмотренных сочинениях, а именно: танцевально-пластическую¹. Танцевальность пронизывает весь четырехчастный цикл симфонии. Несмотря на казалось бы традиционный контраст частей, выявленный темповыми соотношениями, танцевальность объединяет их. Через ее призму раскрываются все образы музыки от тревожно-напряженных до просветленно-пасторальных, почти идиллических. Краткие выходы из танцевальной атмосферы в унисонно-риторические восклицания только усиливают восприятие основной образной сферы.

¹ Напомним, что первая часть ее послужила основой балета «Неоконченная песня» в постановке Б. Эйфмана в Ленинграде, а фрагменты использованы режиссером А. Эфросом в «Отелло» Шекспира — спектакле Театра на Малой Бронной в Москве.

Хореографичность симфонической музыки, как уже говорилось, — одна из важных примет XX столетия. И с этой позиции симфония Им. Калныня должна была бы восприниматься как отвечающая одной из достаточно распространенных тенденций. Тем не менее ее танцевальность специфична, поскольку стилистические корни сочинения уходят одновременно в рок-музыку, а соответственно и театральное начало, выраженное в симфонии, имеет особый характер.

Хотя введение чуждых стилистических элементов, в частности, джазовых, может само по себе создавать театральный эффект, в данном случае взаимодействие стилей органично, игра их сопоставлениями не входит в концепцию автора. Здесь действует иное. Во-первых, исполнение рок- и джазовой музыки синтетически-театрально по своей природе, оно одновременно является и пластическим зрелищем, определенной аудиовизуальной игрой, а потому и за пределами зрительно ряда такое звучание рождает целый комплекс внемузыкальных ассоциаций. Во-вторых, связь с рок-музыкой выводит не на уровень танцевальности вообще, характерной, например, еще для симфонической традиции прошлого. Она связывает звучание с современностью, которая словно просвечивает сквозь остигатные ритмы, мелодические и тембро-гармонические детали, родственные звуковой атмосфере, окружающей нас. Эта неуловимая, мерцающая связь (снова «иллюзорная конкретность»!) вносит свой эффект театральности.

Три названные симфонии, сохраняя черты преемственности с жанром и в общекомпозиционном плане и в плане концепционном (серьезный масштабный замысел со значительной внемузыкальной исходной посылкой), являются, одновременно, примером специфического преломления широко понимаемого театрального начала, транспозицией его принципов в музыкальное мышление. Причем в каждой из них это происходит по-разному. В симфонии Щедрина схваченные мгновения реальности (конкретно-звуковой или музыкальной, к числу которой относятся многие обобщенно-музыкальные «знаки» классического симфонического стиля, барочно-полифонического письма и др. с присущей им семантикой) в монтажном сопоставлении образуют картину жизни, уподобляясь кинематографу. Это своего рода симфония-фильм. Произведение Шнитке выхватывает и переосмысливает звуковые реалии, гипертрофируя, обыгрывая каждую из них, словно пропуская через увеличительное стекло. Перед слушателем возникает сим-

фония-спектакль — лицевойски обыгранная жизнь, театр представления, реализованный в звучании, трагикомедия, фарс, гротеск. Симфония Им. Калныня погружает слушателя-зрителя в многоплановый поток движения в его разнообразной пластике, эмоционально окрашенной и образно усложненной. Ее можно воспринять как симфонию-балет, где в основе лежит отражение не жизненно реального зрелища, поднятого преподнесением до уровня художественного обобщения, не сыгранного с определенной миросозерцательной целью quasi реального зрелища, но зрелища сугубо условного, пластически выразительного.

В таких сдвоенных жанровых обозначениях кроется не только некая образная характеристика музыки. Они могут оказаться и реальными — театральность, в числе других средств, является сильным стимулом к взаимодействию жанров, их мутациям и всяческим новообразованиям. Концерт как спектакль, симфония как балет (у Э. Тамберга, например, есть непосредственно «Симфония-балет»), балет или симфония как оркестровый концерт и т. п. — во всем этом отражается единый тип мышления, организующий их. В этой связи весьма любопытным представляется еще одно наблюдение, принадлежащее Стравинскому: «Для балетного композитора мужские и женские партии — это то же, чем были в XVIII веке forte и piano для авторов concerto grosso» (80, 50). Сказанное можно несомненно отнести и к концерту современному, в котором лишь количество (и качественные характеристики) сопоставляемых индивидуализированных начал будет значительно большим.

Свобода трактовки того или иного жанра, как и появление новых жанровых типов и разновидностей, нередко оказывается следствием композиторской режиссуры, направленной к поиску индивидуального решения соответственно замыслу «протеатрального» типа. Причем в том случае, когда композитору подчинен только звуковой ряд (в инструментальных жанрах, в музыке балета), это реализуется в собственно музыкальных приемах. Но когда он сам разрабатывает синтез (соотношение звучания со словом или изображением, в последовательности или одновременности), наряду с режиссурой звучания в игру вступает и композиторская режиссура синтеза.

В качестве примера такого индивидуализированного решения остановимся на «Поэтории» Щедрина. Обозначенная композитором как Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфоническо-

го оркестра, она образует сложный жанровый сплав: оратории, поэтического представления и вокальной симфонии театрализованного типа с чертами концертности, хотя последнее, пожалуй, наиболее условно. Принадлежа по общим признакам к группе жанров, взаимодействующих со словом, «Поэтория» осуществляет это взаимодействие довольно сложным путем. Стихи А. Вознесенского не являются здесь поэтической основой в традиционном понимании. Весь пласт их чтения поэтом подобен музыке. И не только потому, что интонационный строй стихов и манера их чтения Вознесенским столь специфично музыкальны, что композитор вводит и воспринимает «партию» поэта как солирующую в концертном сочинении. Но и в силу иной, особой музыкальности, а именно — сложно-ассоциативного строя поэтических образов, по своей многозначности и обобщенности приближающихся к выразительности образов музыкальных. В результате музыка не столько следует за словом, сколько создает столь же обобщенные образные эквиваленты. Оба пласта полифонически взаимодействуют, дополняя друг друга, как в стереовысказывании. (Благодаря этому оказалось возможным во второй редакции «Поэтории» заменить некоторые поэтические фрагменты без ущерба для музыкальной концепции, которая полностью сохранилась).

Контрастируя словесной линией, вокальное и инструментальное звучание сплетаются в единый собственно музыкальный пласт. Но и этот пласт многопланов. Один из планов, важнейший для понимания сочинения, — лирико-философский. Он развивается, подобно поэтическому мышлению, как поток мыслей-чувствований, где-то вербализованных, где-то лишь сотканных из видений и звучаний. В данной сфере собрана вся вокальная кантилена «Поэтории», композитор здесь нуждается в тембре человеческих голосов и богато использует их. Таков, например, весь начальный раздел «Поэтории», связанный со стихотворением «Я — Гойя», в котором происходит постепенное становление главной идеи первой части. Он охватывает несколько этапов: трагическая мысль-эмоция сначала не определена (вокализ контральта); затем она нащупывает контуры конкретности — на тех же плачевых интонациях, но уже в партии хора разбросанные по голосам прорастают отдельные начальные слова «Я — горе», «Я — голос», «Я — голод», словно вырывая из потока сознания словесные «знаки» трагедии (ц. 3); третий этап — резко вспыхивающий, зримый в своей конкретности кадр («Я горло

повешенной бабы...»), в котором наконец предшествующее ощущение трагедии материализовалось в образе войны, человеческого страдания (ц. 6). В том же ключе решен краткий лирический эпизод «Прощай, мое лето» (ц. 23—26) и заключение первой части (ц. 32—37), репризно отвечающее началу, а также вся вторая часть, с той разницей, что если в предыдущей части монтажная последовательность этапов вела от эмоции к ее словесной (а затем и «зримой») конкретизации, то здесь, напротив, мысль (речитация и затем декламация стихотворения «Кроны и корни») выносит развитие на эмоциональный всплеск молитвы «Мать Владимирская».

Второй музыкальный план сочинения — зримо-действенный, причем, исходя из элегического настроения сочинения в целом, активный напор в основном связан со стихией, враждебной по отношению к человечности. Это и страницы, ассоциирующиеся с наступательной силой войны, поскольку поэтический текст, накладывающийся на самостоятельное оркестровое развитие, ведет мысль слушателя в этом направлении (ц. 15—22)... И второй взрыв активности в той же части — единая волна интенсивного динамико-ритмического нагнетания с мощной кульминацией на его вершине явно драматического характера... И новый этап «наступления зла» в начале третьей части, в данном случае материализуемого текстом как образ воинствующего неомещанства: пародирующее джазовые звучания чембало, словно кривозеркальное отражение мира, перерастает в звуковую фантазмагорию (возникает чудовищное видение всеохватного разгула)... И даже эпизод «Помогите Ташкенту!». Врываясь как контрдействие по отношению к предшествующему, он, тем не менее, экспонирует новую волну наступлений злой античеловеческой стихии.

Весь этот план сугубо театрален в широком смысле слова. Методом «показа» в нем как бы оживляются те образы, которые являются отправной точкой сложных авторских размышлений. Характерно, что музыка этих разделов инструментальна и образно независима, полифонична по отношению к периодически звучащей речи поэта, что здесь абсолютно господствует тембро-ритмический тип тематического материала, ударность, волновой метод динамических нарастаний и спадов, алеаторика. Единственное появление хоровых звучностей в «ташкентском» эпизоде выявляет его дуализм средствами тембровой драматургии: оркестровый пласт остается в сфере «враждебного действия», тембры человеческих голосов противостоят ему.

Наконец, есть и третий план — лаконичная хоровая врезка, появляющаяся в сочинении дважды: после большой лирико-трагедийной экспозиции перед началом образов действия в первой части (ц. 13) и по окончании последнего эпизода действия (Ташкент), отчленяя его от контрастной и статичной коды-просветления «Тишины хочу...» В этом эпизоде очень важен текст:

В час осенний,
сквозь лес опавший,
осеняюще и опасно
в нас влетают, как семена,
чьи-то судьбы и имена.

В словах из «Потерянной баллады» кроется ключ к пониманию замысла Щедрина: все, о чем рассказано и показано, — вырванные мгновения бесконечной жизни, в сопоставлении которых проступает сверхидея произведения. Драматургическая роль этого краткого эпизода в сочинении подобна хору-комментатору античного театра, в нем — взгляд «со стороны», он — вне действия, которое открывает и закрывает.

Таким образом, «Поэтория» с одной стороны являет собой яркий образец театрализованной композиции, срежиссированной Щедриным. Но с другой, — это характерная по направленности симфоническая концепция, в которой трагические взрывы напряженного действия перемежаются со столь же трагическим оцепенением, предчувствием или осмыслением апокалиптических видений, через уход в духовность, через последующую гротескно-скерцозную фантазмагорию, сметаемую последним взлетом драматической действенности к коде-катарсису, очищению и самоуглублению. Эта образная концепция, хотя и намечена композиторским подбором и монтажом стихов, хотя она и воплощается синтетически, в единстве инструментального, вокального, словесно-декламационного и визуального (*лице*) высказывания, в целом реализуется по принципам собственно музыкальной организации, подобно «чистым» инструментальным формам того же композитора. Режиссерское и композиторское мышление сливаются здесь воедино...

Проявления театральности в современной музыке, как видим, не ограничены определенными жанрами. И все же внутренняя театральность — основной предмет нашего внимания — может реализовать себя только там, где есть возможность опереться на собственно музыкальное, чисто звуковое развертывание образов и идей. В силу специфи-

ки жанровых свойств, о которых шла речь, наибольший простор для авторской фантазии в этом плане сегодня несомненно предоставляют балет, концерт, симфония и их разнообразные модификации — жанры, на которые в дальнейшем мы будем опираться прежде всего.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

ЗРЕЛИЩНОЕ НАЧАЛО В МУЗЫКЕ

Все зримое пребывает в пространстве. Но зрелищность музыкальных образов условна, она принадлежит пространству перцептуальному, психологическому, рождаемому ассоциативно — воображением создателей и слушателей музыки. Это делает «образ пространства», моделируемый в звучании, неуловимо разноликим, множественным.

Предпосылки пространственных представлений в музыке заложены уже в самой специфике человеческого мышления. Исследуя композиционные закономерности словесных художественных произведений, Ю. Лотман, например, констатирует, что для большинства людей признаки разных понятий, в том числе и предельно обобщенных, имеют пространственный характер, что «на уровне сверхтекстового, чисто идеологического моделирования язык пространственных отношений оказывается одним из основных средств осмысления действительности» (45, 266). Пространственный характер имеет и восприятие протекающих во времени событий как организованной последовательности, и сама память, которая восстанавливает такую последовательность «как движение объекта, на который мы сейчас смотрим» (6, 346—347). Это «сейчас» — важно, поскольку для визуальных искусств существует только настоящее, а отсюда и обратное: конкретные звуковые реалии или их имитация, в частности звукопись, естественно рождают эффект происходящего не вообще, но в данный момент, «на глазах».

Как явствует из исследований проблемы пространственного в музыке, данный континуум, проявляясь по-раз-

ному, так или иначе представлен в любом звучащем материале. Но художественный эффект возникает в том случае, когда элементы зрелищно-пространственного начала носят содержательный характер, заложены в концепции и затем воссоздаются в слушательском восприятии. А это — отнюдь не абсолютное, а индивидуальное свойство стиля. Так, например, сравнивая Стравинского с Шёнбергом, М. Друскин подчеркивает: насколько существенно зрительность для музыки первого из них, настолько она мало свойственна сочинениям второго, опирающегося в своих внемusикальных связях на литературные корни (27, 143).

Какие же черты пространственных представлений наиболее важны для рождения эффекта театральности? Напомним некоторые детали приведенных ранее определений искусства театра: *представление в лицах, живые картины, взаимоотношения людей, на глазах творимая жизнь*. Исходя из них, важнейшим, с позиции зрелищного начала, оказывается, с одной стороны, своеобразное «присутствие человека», с другой — состояние действия, динамики движения.

Первое ведет к персонификации звучаний. Оттакаясь от понятия персонажа¹ как «образа с признаками человека» (45, 295), подчеркнем, что собственно «человеческое» в данном случае, естественно, условно. Речь не идет об изображении кого-либо, об иллюстративности программного порядка (хотя вполне возможно приближение к ней), но о явственно вычленяемых из музыкального текста индивидуализированных элементах, за которыми угадываются портретные черты, живой характер или маска, некая действенная ситуация с рядом участников, и о способности этих элементов выделяться, как бы «жить своей жизнью» внутри общего звукового потока. Хрестоматийный случай персонификации — материал несостоявшегося Концертштюка для фортепиано с оркестром Стравинского. «Когда я сочинял эту музыку, — позднее вспоминал композитор, — перед глазами у меня был образ игрушечного плясуна, внезапно сорвавшегося с цепи, который своими каскадами дьявольских арпеджио выводит из терпения оркестр, в свою очередь отвечающий ему угрожающими фанфарами...» (81, 72). Характеристич-

¹ Справедливо отметить, что само слово «персонаж» и его производные все чаще появляются в работах о музыке — в этом также проступает ощущение глубинных контактов театрального и музыкального типов мышления.

ность материала заставила автора, как известно, изменить первоначальный замысел — создать балет «Петрушка» (музыка Концертштюка вошла во вторую картину).

Вопросы персонификации непосредственно связаны с проблемой тематизма. Из двух основных функций тематизма — представительской (репрезентирующей) и развивающей (74, 139) — для возникновения эффекта персонификации необходимо преобладание первой из них; более того, с точки зрения театральности последующая роль того или иного материала в развитии целого не имеет значения — эстетика «показа» опирается прежде всего на броское предъявление звуковой идеи.

Репрезентативные свойства определяются степенью индивидуализации материала. Если рассматривать каждое тематическое образование как единство конструктивной и смысловой сторон, то именно через смысловую сторону постигаются его индивидуальные свойства, его обособленность в контексте данного произведения и за его пределами. Но, как известно, средства индивидуализации отрабатывались постепенно, в процессе исторического развития. Начиная с Баха, который, видимо, первый ощутил эстетико-содержательную силу тематизма, неразрывную связь между темой как строительным материалом формы и образом, заключенным в ней, последующие музыкальные эпохи в разной степени углубляли эту тенденцию к индивидуализации, изыскивая новые средства и свежие приемы. XX век в музыке с его направленностью к индивидуализации всех параметров несомненно оказался на гребне подобных исканий.

Естественно возникает вопрос: любые ли приемы, обусловливающие индивидуализацию материала, способны создать эффект персонификации?

Тематические структуры представляют собой сложный организм. Его «составляющие» — звуко-высотная организация, лад, ритм, тембр, фактура, динамика, артикуляция и т. п. — могут находиться в разных соотношениях, что и определяет «лицо» темы. Исходя из принципа главенства какого-либо тематического элемента, Е. Ручьевская, например, разделяет тематические структуры на шесть групп: на темы, доминирующими в которых оказываются ладовые тяготения и звуко-высотные отношения (1), мелодические темы, где особо важен звуко-высотный контур (2), ритмические (3), гармонические (4), тембровые (5) и сонорные (6) темы (74, 98—105). Хотя в данной группировке автор исходит из возможностей развития, констатируя

наибольшую «чувствительность» господствующего элемента «ко всякого рода изменениям» (с риском потери темой своей индивидуальности, себя), на нее можно взглянуть и с иной позиции. Чувствительность элемента к изменениям говорит о восприятии его как некой постоянной для данной звуковой идеи, как константы. А константность нередко связана и с предметностью образов музыки¹.

Из названных типов тематизма с позиции протеатральной персонификации прежде всего следует выделить тематизм тембровый. Во-первых, потому, что тембровая сторона инструментальных звучаний уподобляется интонированию человеческих голосов, а сама красочность тембров, тембровая характерность, опять же аналогично речевому интонированию, способна отражать внутренние свойства характера, т. е. ассоциироваться с разного типа личностями. Здесь кроется предпосылка свойственного восприятию «очеловечивания инструментализма» (8, 220—221).

Во-вторых, потому, что процесс индивидуализации особенно активизировался в области трактовки тембра, причем именно в музыке программной, концертной, связанной с театральностью в широком понимании слова, — то есть в интересующей нас жанрово-стилистической сфере. Первый шаг в этом направлении сделал еще Берлиоз, сумевший передать живую неповторимость тембра, персонифицировать его, ввести эту персонификацию в концепцию сочинения. «Он не инструментовал свои идеи, он их мыслит только темброво-инструментально», — писал о Берлиозе Асафьев (8, 329). Начавшийся с Берлиоза новый тип оркестрового мышления сохранил значение в последующем творчестве, упрочив позиции в XX веке. Так, именно в тембре кларнета *in D* существует в музыкальной памяти Тиль Уленшпигель, солирующей скрипки — Шехеразада, фагота *staccato* — юный Ученик Чародея и т. п.

Названные классические примеры имеют литературно-сюжетные корни, но в самом музыкальном тексте данные темы являются персонифицированными музыкальными образами, у которых есть своя роль в смысловом раз-

¹ Е. Назайкинский, в частности, пишет: «Константность восприятия звуков основана на более или менее отчетливо выраженной предметности звуковых образов. Это свойство восприятия формируется на самых ранних стадиях развития слуха в результате постоянного подкрепления слуховых впечатлений непосредственными связями со зрительными предметными образами источников звука, с комплексной оценкой их физических особенностей» (62, 71).

витии сочинения. И вне породившей их программы они именно так воспринимаются. На этот принцип тембрового развития и опирается современное оркестрово-концертное мышление, в свою очередь воздействуя на симфонизм зрелищно-театрального наклонения.

Персонификация инструментальных тембров в концерте для оркестра — явление типическое. Темброво-колористическая изобретательность естественно влечет за собой стремление трактовать инструменты как характеры, «действующие лица», главные или эпизодические. Благодаря персонификации усиливается репрезентативная функция тематизма, а отсюда и репрезентативность сочинения в целом. Более того, могут возникать своего рода внутренние взаимоотношения персонифицированных тембров, тесно связанные с концепцией сочинения. Интересный образец такого решения — Второй концерт для скрипки и камерного оркестра А. Шнитке.

Традиционное для концерта преимущество солиста в данном сочинении приобретает специфический характер. Солирующая скрипка абсолютно господствует, но ее пространственные напряженные монологи не просто противостоят остальной звуковой стихии, а вступают с ней в более сложные отношения. Часть инструментов камерного оркестрового состава (где все — в некотором роде также солисты-персонажи, но «второй величины») словно подчиняется магии и «пафосу убеждения» главного тембрового действующего лица, интонационно сближаясь с ним, другие пребывают во враждебно-конфликтном состоянии. К первым относится весь струнный состав, ко вторым — духовые, многочисленные ударные и рояль. Особая роль принадлежит контрабасу, партия которого наиболее индивидуализирована: его собственные монологи, диалоги с солистом и их конфронтация образуют внутри сочинения как бы самостоятельный пласт музыкального действия. Драматургия отношенийлирующей скрипки со струнными, с контрабасом и с ударными и духовыми определяет в этом концерте драматургию и композицию целого. И хотя главенство солиста, казалось бы, обусловлено избранным жанром, вся логика трактовки инструментов исходит из принципа ансамблево-концертного музицирования, где все важны, а солист — лишь первый среди равных.

В еще большей степени это, естественно, может проявиться в собственно оркестровом концерте, как, например, в «Карпатском концерте» для большого оркестра М. Скрика. Сочинение имеет черты протеатральной про-

граммности, выраженной названием и обусловленной открытыми связями музыки с гуцульской фольклорной стилистикой, а через нее с жанрово-изобразительной сферой. В остальном же это чисто инструментальное звуковое полотно, броское и красочное, в котором тембровой персонификации принадлежит огромная роль. Она выражается и в попеременной солирующей функции практически всех инструментов большого состава, причем преимущественно в «характеристических» ролях, соответственно специфике инструментов, и в драматургии их отношений на протяжении сочинения. Диалоги отдельных тембров и групп, их конфронтация, взаимооттеняющие контрасты пронизывают все части, но, может быть, наиболее непосредственно проявляются в финальном разделе (ц. 34), исполняющем роль игрового эпизода в большом звуковом представлении. Он начинается развернутой сценой темброво персонифицированной звуковой «перепалки», где струнным, упрямо утверждающим одну идею, контрастно перечат остальные «участники», каждый соответственно собственному характеру. Внутреннее нагнетание атмосферы «спора» также создается тембровыми средствами: струнные постепенно уплотняются («давят» возрастающей массой), противостоящие им тембры переходят от прозрачных и легких ко все более насыщенным и сильным. Последовательность эта такова: скрипка I, solo — флейта piccolo и две флейты — скрипки I, 2 soli — два гобоя и английский рожок — скрипки I, 4 soli — два кларнета и бас-кларнет — скрипки I, tutti — два фагота — скрипки I, tutti — валторны — скрипки I, II — трубы — скрипки I, II — два тромбона и туба...

Аналогичным образом фольклорные образные корни и тяга к изобразительности определили тембровую специфику оркестрового концерта «Переключка» П. Плакидиса. В этом сочинении автор даже выделяет концертующую группу из пяти инструментов, в которую входят флейта piccolo, флейта, гобой, бас-кларнет и валторна. Их персонификация усилена внешне игровым приемом — инструменты рассредоточены в разных концах зала, среди слушателей, их тембровый контраст друг другу и основному составу оркестра усилен антифонным эффектом.

Но не только собственно концертный жанр влечет к тембровой персонификации. Например, во Второй симфонии Щедрина, стоящей по трактовке инструментального развития на уровне оркестрового концерта, господство широко понимаемой театральности способствует тембровой

персонификации многих тематических образований. Среди подобных «ролей» в качестве одной из главных выделяется линия тембра трубы, которая на протяжении симфонии выступает как бы в разных обликах, способствуя, среди прочих средств, целостности многоконтрастного звукового полотна. Столь важную роль тембра трубы можно объяснить рядом причин. Прежде всего это связано с элементом программности: образы войны влекут за собой многие конкретизирующие «время и место» действия звуковые приметы, в том числе и «мотивированные сюжетом» трубные звучания, сигналы. Но, одновременно, труба (наряду с прочими медными духовыми, значительными для данного сочинения) становится знаком активного действия, мужественного, волевого начала, что, повторяя ранее сказанное, является образной доминантой симфонии Щедрина.

В интонационном плане материал многочисленных трубных soli в сочинении не повторяется. Подобно тому как при развитии, например, мелодической темы, она может появляться в иных ладо-гармонических, тембровых фактурных, жанровых оправах, сохраняя лишь свою интонационную основу, здесь неизменным остается именно тембр. Тем не менее эти трубные soli можно объединить в несколько групп, охватывающих почти все основные образные сферы сочинения.

Первую группу составляют трубные пассажи (восходящие и нисходящие, как бы полифонически обращенные) — переключки инструментов данного тембра. Произрастая из начального сигнала, это лаконичное тематическое зерно многократно прорезает всю большую 4-ю прелюдию первой части, символизируя стремительное действие. Во вторую группу объединяется ряд тем, воспринимаемых как модификации единой звуковой идеи — образа волевого начала, силы, уверенности. Характерным для всех тематических образований здесь оказывается четкая ритмика, акцентность, весомость «печатающих шаг» звуков, пунктирные обороты, крайняя форма громкостной динамики, фактурные наслаения (например, в 19-й прелюдии унисонное изложение темы двумя трубами в октаву поддерживают два тромбона). Такие персонифицированные темброобразы выступают в роли ведущих тематических образований 4-й, 19-й и 22-й прелюдии — важнейших развернутых разделов крайних частей цикла. Они образуют большую драматургическую арку, которая вносит в конструкцию симфонии черты репризности.

Следующая группа тем связана с третьей частью симфонии, драматургически подобной медленному разделу цикла. Широко использованный тембр меди вообще и труб в частности придает ей черты весомой эпичности, значительности. В середине открывающей часть 10-й прелюдии в форме остинатных полифонических вариаций (пассакалия) как «кадр в кадре» располагается трио солирующей меди (валторна — труба — тромбон) на фоне оркестра. Сохраняя и синтезируя приметы трубных тем первой части (весомость отдельных звуков и пассажи, соотносящиеся по принципу ритмической комплементарности), звучание этого трио воспринимается как образная модификация знакомого тембрового персонажа, предстающего здесь в момент эпического созерцания, размышления. Аналогичны и другие звучания меди в третьей части, в частности возникающая в 12-й прелюдии на гребне общего нагнетания очередная тема солирующих труб, которую затем подхватывают и струнные.

Четвертая группа связана с эпизодом «реальности» в 5-й прелюдии. Она включает два тематических образования — сигнал горниста у первой трубы и обрывки маршевой походной песни у второй трубы, контрапунктически подключающейся к первой. Именно здесь, пожалуй, открывается завеса важной роли данного тембра в симфонии: звучание труб предстает не в опосредованно-усложненном качестве, но как непосредственный «слепок с натуры». Это подчеркнуто и интонационно, и тембрально. Во-первых, в данном эпизоде трубы звучат в специфической окраске («как бы издалека», по авторской ремарке), воссоздавая пространство места действия. Во-вторых, в отличие от всех других трубных тем, интонационно обостренных (звуковысотная структура симфонии преимущественно опирается на двенадцатитоновую организацию), музыка эпизода горнистов тональна и диатонична.

Звучания труб, многократно появляясь в тексте симфонии, каждый раз концентрируют слуховое внимание на себе, уподобляясь «выходам» одного из главных персонажей действия. А их модификации в значительной мере обнажают основные образные пласты данной симфонии в целом. Это видно, например, из сравнения с другим оркестровым сочинением Щедрина, где тембр трубы, также один из ведущих, предстает в совершенно иной роли. Речь идет о Концерте для оркестра «Озорные частушки».

Народная манера пения частушек белым звуком, резко; словно кричаще, привлекает внимание композитора к

сильным духовым тембрам в качестве главных «действующих лиц». Тем более, что сам принцип развития, особенно в экспозиционной части Концерта (до ц. 26) в некотором роде отражает атмосферу частушечного музицирования: здесь много сольных выступлений «участников», их переключек, демонстрирующих пути типичных вариантных преобразований тематических зерен. Среди флейт в высоком регистре, валторн, тромбонов и труб роль «героинки», несомненно, отдана последней. Ей поручена самая броская и развитая тема, самая «озорная» частушка, ее «выход» обставлен по всем законам сценической драматургии: момент интенсивного предшествующего нарастания обрывается резким звуковым ударом и через четыре такта фактурного вступления, вводящего в «пластическую атмосферу» исполнения частушки, вступает «заводная» тема-мелодия (ц. 19). Таким образом, в «Частушках» в сравнении с Симфонией персонифицированный тембр трубы соответственно замыслу сочинения выступает в другом качестве. Иной является и его связь с внемузыкальной посылкой — уподобление манере пения; не случайно по отношению к одному из трубных soli у автора вообще стоит ремарка: «немного белым открытым звуком, quasi canto» (характерно, что в этот же момент подготовленное фортепиано должно звучать quasi balalaika — см. ц. 23).

Эффект персонификации достигается наряду с тембровым и тематизмом сонорным, являющимся по сути усложнением того же принципа. Разница здесь лишь в том, что при господстве сонорного начала на смену чистой музыкально-звуковой краске приходит смешанный звуковой комплекс, в своей специфической, неповторимой характеристичности: индивидуальность сонорного материала определяют прежде всего фактурные особенности, а также громкостная динамика, артикуляция. И если восприятие индивидуальной выразительности тембра обусловлено в большей степени опытом музыкальным, то выразительность образов сонорных ведет свои корни от прямых жизненных конкретно-чувственных ассоциаций. Кроме того, звучание чистого тембра одного инструмента содержит в себе элемент личного начала (некая репрезентация индивидуума), тогда как сонорное «пятно» скорее воспринимается подобно фону, или, при активной подаче, некой действительной массе.

Особое место в системе современных персонифицированных образов занимает ударный звуковой материал. В нем соединяется специфичность и тембрового, и сонор-

ного, и ритмического тематизма. Известно, что сам ударный инструментарий в музыке XX века пережил качественный переворот. Внешне это выразилось в практически неограниченном расширении тембрового состава прежде всего за счет национальных инструментов европейской и внеевропейской традиции. Ударная группа нередко выступает как оркестр в оркестре, она может вообще составлять основной инструментальный пласт партитуры. Еще важнее внутренняя суть перемен: с одной стороны, «экзотичность» многих ударных тембров влечет к их персонифицированному использованию — подобных примеров огромное множество; с другой — все это влияет и на трактовку неударных, традиционно кантильных инструментов, а также на тип тематизма и его образное наполнение. Звуковые «удары», «биения», «пульсации» и т. п. — весьма распространенная сфера тембросонорных эпизодов.

Хотя ударные инструменты делятся на обладающие определенной высотой звучания и не обладающие ею, мелодико-интонационное начало в материале, преподносимом даже первыми из них, как правило, не является определяющим. Главная роль с точки зрения образной характеристики принадлежит тембру и ритму. Причем именно закономерности ритмической выразительности в ударном тематизме выходят на первый план.

Не имея возможности длительного звукоизвлечения, ударные используют повторность. Репетиция звуков уже изначально, независимо от деталей рисунка, заключает в себе динамизирующее начало, ритмическую атаку. Не случайно исторически ударные звучности связаны с призывом к действию, выявлением энергии, тревоги, опасности. И подобно тому как естественная предпосылка персонифицированного восприятия тембра обусловлена ассоциациями с голосом, возникает возможность персонифицированного восприятия ритмо-ударного материала через ассоциации с жестом, движением, действием, за которыми, в свою очередь, скрываются определенные черты характера или соответственный круг эмоций. При этом ударный тематический материал не нуждается в протяженности — уже краткая ритмоформула (в частности, оstinatная фигура) обладает способностью обобщения и воспринимается, подобно тембровой окраске, сразу.

Ярко выраженная тембро-сонорная персонификация материала может не только вносить эффект театральности в отдельные моменты музыкального развития, но и принимать на себя ведущую роль в становлении звуко-

вой концепции. Так, например, в Третьей симфонии А. Тертеряна драматургия всего сочинения строится на конфликте полярных состояний: статичных погружений и трагедийных взрывов действенного, наступательного характера, с единой волной нагнетания этого конфликта к концу. Контраст вырванных из жизненного потока моментов бытия достигается только тембро-сонорной персонификацией звуковых идей. В материале, естественно, абсолютно господствует репрезентативное начало, тематического развития в традиционном понимании нет, есть «показ» звуко-образов, объединенных в последовательности логикой высшего порядка. Среди важнейших персонифицированных звуковых образований сочинения можно выделить открывающую симфонию грозную «атаку» ударных (солирующие литавры, которые втягивают в свое звуковое поле малый и большой барабан, трещотку, legno и басовый том-том) — экстатическое самовыражение в сложной темпо-ритмической импровизации некоего демонического действенного начала; медитацию трюмбоннов из первой части (этот тембровый «персонаж» еще раз появится в завершении третьей части); «плач одинокой души» в звучании специфического армянского инструмента дудука, на котором основана вся вторая часть; визгливые зовы-крики зурны в первой и третьей частях; адский хохот-завывания валторн в первой и третьей частях; новый жесткий тембробраз усиленного через микрофон рояля, врывающийся в третьей части как еще один ударный звуко-персонаж симфонии. Названные примеры могут быть дополнены и другими звуковыми комплексами богатой по инструментальному составу и броско театральной по его использованию партитуры сочинения.

Все сказанное позволяет сделать некоторые предварительные выводы. Так, совершенно очевидно, что восприятие персонификации того или иного материала обусловлено определенной заданностью его семантического значения, которое легко фиксируется, узнается. Индивидуализация в этом случае связана не столько с новыми, свежими выразительными приемами — они могут быть и тривиальными, сколько со способностью материала выделиться и вызвать к жизни соответствующий ассоциативный ряд. То есть персонифицированное звуковое образование предстает как символ некой внемузыкальной образной идеи, как знак. Например, громкий звук трубы при прочих равных условиях воспримется как выражение сильного, волевого начала, призыва (фанфара); дробь ударных ассоциирует-

ся с наступательным действием и т. п. Обосновывая предлагаемую классификацию тематизма, Е. Ручьевская примечательно определяет тембровый тематизм как «тембровое амплуа того или иного инструмента, закрепленное за ним музыкальной практикой, сформировавшееся в первичных жанрах прикладной музыки и в профессиональной музыке» (74, 102; выделено автором. — Т. К.). «Тембровое амплуа» и есть проявление заданного семантического значения, своего рода «обобщение через тембр» (перифразируя А. Альшванга).

Интересные наблюдения в этой связи позволяет сделать материал Концерта-буфф С. Слонимского в сравнении с балетом «Икар», в который, как уже говорилось, вошла значительная часть музыки Концерта. Концерт написан для камерного оркестра в составе: флейта, труба, ударные, фортепиано, струнные, причем репрезентативно-игровой характер сочинения ведет к персонификации большей части тематических образований. В главных «ролях», естественно, выступают труба, флейта, а также ударные, к которым по традиции современной трактовки в сущности примыкает и фортепиано. Хотя в развитии главной «игровой» части двухчастного концерта (вторая — «Импровизации») музыкальная «буффонада» опирается на принцип тембрового варьирования нескольких кратких остинатных тем, которые обыгрываются всеми участниками, «тембровые амплуа» уже до того выражены достаточно четко. Это позволяет композитору при перенесении музыки концерта в балет не только сюжетно конкретизировать контрастные тембро-тематические сферы, но, одновременно, сохранить их ключевое значение для концепции.

Флейта в первой — энергичной, лапидарной части концерта («Каноническая fuga». *Allegro brillante*) не участвует. Она появляется лишь в начале второй части, открывая ее большой сольной каденцией. Этот поэтический раздел — островок лирики в сочинении, лирики хрупкой, холодноватой; в масштабе всего цикла он выполняет функцию медленной середины. В балете композитор почти полностью использует данный фрагмент, открывая им первый лирический эпизод — «Дуэт Икара и девушки». Флейтовая тема получает соответствующую сюжетную конкретизацию, исходя из ряда образных связей: флейта — нежность — девушка — полетность — птица (вспомним, что по либретто балета в воображении Икара девушка будет принимать образ птицы).

Труба представлена в концерте несколькими яркими

*soli*¹, и они естественно «смодулировали» в сюжетную концепцию балета. Материал начала концерта, все вступительное построение (до фуги), завершающееся призывным «трубным гласом», вошло в эпизод «Архонт охотится на птицу», следующий за названным ранее дуэтом. Этот эпизод — экспозиция контрсил, образа власти и могущества правителя Архонта. Тема и тембр трубы в лепке данного характера имеют определяющее значение. Начальные четыре такта вступления концерта открывают также и вторую часть балета, картину «Искушения», в которой затем важнейшую смысловую роль приобретает материал главной каденции трубы из Концерта — здесь он вводится как символ ликования, самоутверждения антагонистического героя начала (интонационный материал каденции — одна из тем, о которых пойдет речь далее).

Наконец, третий персонифицированный тембровый пласт концерта — фортепиано и ударные. В музыкальное действие их вводят две упругие ритмо-темы, основные для финала. Эти темы вызывают к жизни каскад тембро-ритмических вариационных преобразований, манипуляции с ними и создают ту атмосферу игры, благодаря которой, видимо, родился жанровый подзаголовок «буфф». Основная выразительная черта обеих тем заключена прежде всего в остром синкопированном ритме, что позволяет им без потери своего лица экспонироваться и у вневысотных ударных (ц. 32 — *cabaza solo* подряд проводит обе темы). И как всякая ритмическая тема, каждая из них несет в себе действенное начало.

В тексте балета данные темы связаны со сферой неумолимого и жестокого контрдействия героическим порывам Икара. Начиная с третьей картины «Искушения», они как лейтмотивы проникают и в последующие сцены. В эпизоде «Шествие в честь Икара» их появление, исходя из либретто, связано с образами злорадства, недоброжелательности — то есть выражением негативного отношения толпы к герою. В эпизоде «Полет» они возникают в моменты, которым сопутствуют ремарки: «Архонт и его приближенные смеются» или «Архонт и его слуги стреляют в летящего Икара». Музыка этих тем абсолютно не иллюстративна, но с явственно осязаемым элементом гротеска: краткие, «примитивные» ритмо-формулы, «гримасничанье

¹ Solo трубы открывает и закрывает первую часть, а также представляет кульминационное проведение темы фуги (ц. 14); во второй части трубе принадлежит бравурная каденция (ц. 24).

и кривлянье» — в обращенных повторах внутри первой, тупое однообразие многократного «утверждения уже высказанного» — во второй и т. п. Заложенный в данном музыкальном материале гротеск сюжетом укрупняется, воплощая в балете «звериную маску» контрсил.

Конечно, подобное прочтение образов Концерта-буфф было бы непростительной вульгаризацией, если бы оно не имело под собой почвы в виде авторской концепции балета. В музыке концерта ничего этого нет. Но, как в любом подобном случае, броская театральность материала вызывает к потенциальной внемузыкальной конкретизации. Либретто предлагает одно из возможных (но совсем не обязательных) прочтений.

Таким образом, знаковость персонифицированного тематического материала опирается на принцип «обобщения через...» И не только тембр. В материале сонористического плана, например, возникает «обобщение через звучности» — через подобие характерным звучностям окружающего мира, за которыми стоит многообразный содержательный ряд. Выразительный диапазон здесь достаточно широк, начиная от музыкальной звукописи (например, поезд в финале «Анны Карениной» или гул самолетов во Второй симфонии у Щедрина) и даже прямого введения реальных конкретных источников звука (сторожевая колотушка в той же Второй симфонии) до более сложных звуковых нарастаний, взрывов и погружений, вызывающих, в частности, урбанистические ассоциации.

Далее, специфическим приемом персонификации звукового образования оказывается «обобщение через стиль». В широком понимании, оно вбирает в себя и уже ставшее каноническим понятие «обобщение через жанр», поскольку данное «обобщение» также возникает благодаря стилистическим признакам музыки тех или иных главным образом первичных жанров — ритмоформулам, фактурно-тембровым приемам, типическим интонациям и т. п., за которыми стоит характерный смысловой круг. Именно в этом плане следует понимать определение — «жанровый тематизм». Но так же как стиль жанра, объектом «обобщения» может оказаться стиль эпохи (и за ним встанет соответствующее мироощущение, образность), стиль одного композитора или даже определенного сочинения. Они увлекают за собой конкретные ассоциации, связанные с личностью художника и его духовным миром, временем создания произведения или приведшей к этому внемузыкальной посылкой, его явной или скрытой программой. А «эпохой»

может быть и «макромир», например, барокко или классицизм, и, с тем же успехом, «микромир» типа музыки быта Америки рубежа XIX—XX веков (хоралы, рег-таймы, песни у Ч. Айвза). В такой роли способен оказаться легко-жанровый (по В. Конен) пласт музыкальной культуры XX столетия (например, джаз), фольклор разных национальных источников и многое другое.

Проявления персонификации в музыкальном материале путем обобщения через стиль объединим понятием стилевой тематизм. Стилевой тематизм имеет ярко выраженную театральную основу — появление стилистически контрастного тематического элемента в тексте может быть воспринято только как звуковой «показ» внемузыкальной идеи. Реализация такого замысла предлагает композитору, как известно, два пути: воссоздание черт стиля, стилизацию или заимствование чужого материала, то есть цитирование. Как и «показ» тембра или характерного звукосочетания, «показ» стилевого тематического образования прежде всего репрезентативен, и в этом заключена возможность его персонификации (то есть восприятия как персонажа, носителя определенного смысла, участника разворачивающегося звукового действия). Не случайно, например, Е. Ручьевская, говоря о современности, констатирует, что «существуют произведения, где весь рельефный тематизм, имеющий представительскую функцию, заимствован или стилизован» (74, 152). Эти «произведения» уже изначально опираются на принципы эстетики представления, на театральность.

Кратко остановимся на композиторском решении двух сочинений, близких по времени создания, жанру и художественному замыслу — балетов «Сотворение мира» А. Петрова и «Анна Каренина» Р. Щедрина. Оба автора широко используют приемы стилевого тематизма, что позволяет им в ряде моментов «кратчайшим путем» достигать искомого выразительного эффекта. Конфликт антагонистических начал, сложный драматургический узел, обусловленный сюжетом (особенно у Щедрина), передан музыкой броско театрально, и персонификации через стилевые приемы принадлежит в этом важная роль, хотя пути, по которым пошли композиторы, как и сами принципы обращения со стилевым материалом различны.

В «Сотворении мира» идея противопоставления лежит в основе всей концепции. Соответственно сюжету она имеет всеобъемлющий, «космический» характер: на одном полюсе — хаос, тьма, ночь, дьявол, катаклизмы; на дру-

гом — гармония мира, свет, день, рай, Бог и ангель, человек, любовь. Хотя автор, отталкиваясь от настроения рисунков Ж. Эффеля, стремится придать всему шутливо-бытовой оттенок, тем не менее сопоставляемые образные сферы так или иначе выводят на обобщенный философский уровень и требуют для своего воплощения сильных, впечатляющих средств. Основной эффект достигается конфронтацией стилизованных материалов. «Вечное доброе» характеризуется символом объективно прекрасного в музыке, ценностью абсолютной и непреходящей, каким нам сегодня представляется музыкальный мир барокко и классицизма. То есть весь материал этой сферы стилизован, и именно в стилизованном тематизме ярче всего проявляется персонификация. Антагонистическое начало выражено жестким языком музыки XX века, жестким с ладо-интонационной точки зрения, с широким использованием сонористических приемов, ударного тематизма и т. п. На сопоставлениях подобного рода строится драматургия не только всего балета, но и многих отдельных эпизодов (например, «Хаос и дьявол», «День и ночь», «Бог и дьявол», «Изгнание из рая»), зримо театрально представляя образы контрсил, участвующих в развертывании музыкального сюжета.

В «Анне Карениной» композитор также пришел к идее «двух музык». Сопоставляемые сферы здесь иного порядка: время событий и вневременной характер человеческих страстей, внешний рисунок происходящего и его внутреннее наполнение. Стремясь уловить дыхание эпохи, Шедрин идет по пути цитирования тематических фрагментов музыки Чайковского, написанной в период создания толстовской «Анны». Но стилизованный тематизм балета, опирающийся на заимствование из Чайковского, органически сплавлен с основным музыкальным пластом: в потоке симфонического развития, отражающего сложные коллизии драмы, периодически возникают звуковые очертания места и участников действия и прежде всего образ Анны, переданный посредством пленительной темы *f-moll* из Второго квартета Чайковского.

Есть в балете и иной стилизованный материал (стилизуемая духовая музыка «Скачек», сцена из оперы Беллини), который остается «неконтактной» звуковой сферой. Однако с позиции персонификации вопрос о том, насколько органично входит стилизованный материал в чуждый стилистический контекст, — не существен. Факт его присутствия дает эффект персонификации в любом случае. Остальное зависит от замысла сочинения: если он предполагает «по-

каз» столкновения несовместимого, тогда уместно звуковое «инородное тело» (коллаж, контрастная полифония пластов и т. п.), если — «показ» форм взаимодействия различных начал, тогда естественнее адаптация заимствованного тематизма в основной стилистической системе, поиск общего знаменателя. Как, например, в оркестровом концерте Тосканини В. Баркаускаса, где краткие цитаты из Второго Бранденбургского концерта Баха в первой части (ц. 2) и из *Allegretto* Седьмой симфонии Бетховена в четвертой части (ц. 12) влиты в авторский текст, подготовлены предшествующим движением — моторикой — в стиле *concerto grosso* в начале, остинатной ритмической фигурой в конце — и возникают на мгновение, как неожиданная ассоциация, мелькнувшая в подсознании слушателя, а совсем не в реальности.

Введение стилизованного тематизма сегодня широко распространено — это одно из характерных проявлений театральности мышления. Чаще всего оно оказывается отдельным приемом в ряду многих выразительных средств сочинения. Как, например, в Шестой симфонии Г. Канчели, где в сложную образную атмосферу с преимуществом углубленного медитативного начала и опорой на эстетику переживания врывается театрально-игровой прием: момент генеральной кульминации обозначен трагическим взрывом — репрезентацией стилизованного материала барочных корней (ц. 26, *Marcatissimo furioso*), символизирующего неумолимую в своей моторности первоначальную силу.

И потому как особый следует рассматривать случай, когда принцип использования стилизованного тематизма в целях персонификации положен в основу целой масштабной симфонической концепции, вне какой бы то ни было словесно-сюжетной программы, но лишь в силу господства эстетики представления, «войнствующей» театральности. Такова Первая симфония А. Шнитке, о которой ранее уже шла речь.

В сочинении практически весь основной материал опирается на принцип «обобщения через стиль». Трагический конфликт между музыкой и звуковым миром современности воплощен композитором путем столкновения персонифицированных стилизованных материалов, участвующих в многоликом звуковом действе. Образ «Высокой музыки» прежде всего связан с тембром струнных в протянутых унисонах или аккордах, словно призывающих к вниманию и заставляющих углубляться в красоту звука, с моментами полифонически линейного развития, когда слух фиксиру-

ет гибкость линии. Эта сфера тяготеет к медитации, как бы выражая глубинное, духовное начало¹.

Сонорный и ударный материалы симфонии создают напряженную звуковую атмосферу, фон действия, способствующий более острому восприятию ясно очерченного мелодически, ритмически, тонально стилевого материала «контрдействия». А этот последний охватывает звукообразы, окружающие нас: музыка концертного зала разных времен и стилей, музыка улицы и ресторана, праздничные и траурные шествия, джаз и эстрада, лирические и массовые песни, танцы, цыганщина — все это в фантазмагорическом калейдоскопе переплетается в симфонии, по существу уничтожая друг друга. Концепция несовместимости влечет композитора на путь коллажа (если материал заимствован) и псевдоколлажа (если материал стилизован), без поиска возможной общности. Напротив, в моменты взрывов-кульминацией стилевые темы-персонажи, разбросанные темброво, разбросанные по оркестровым группам и инструментам, одновременно вступающие и независимые метро-ритмически, непременно разнотональные, наслаиваются друг на друга, утверждая *fortissimo* и не слыша, не желая слышать ничего, кроме себя.

Хотя в крупном плане симфония имеет типовое четырехчастное строение с традиционными функциями частей, основные «действующие лица» сохраняются на всем ее протяжении, поскольку образная направленность сочинения в целом и каждой части в отдельности едина.

В первой части конфликт «музык» носит взрывчатый характер. Политематический «Вавилон» возникает, например, уже в ее начале, когда в звуковое пространство впервые выплескивается бытовая музыкальная стихия, резко выключая начавшееся серьезное музицирование (ц. 34). В следующем, «большом Вавилоне», (ц. 77) репризно отвечающем ранее названному, на многозвучный кластер струнных *divisi* накладывается уже более двадцати «музык» (от популярных духовых маршей, украинской песни «Реве та стогне...», еврейских танцевальных напевов до джазовых, эстрадных мелодий и ритмов). Слух не может слышать все — в плотной звуковой массе он улавливает лишь отдельные обрывки некоторых хорошо знакомых ин-

¹ См. например, ц. 36—43, ц. 46 в первой части симфонии, третью часть. Зоны хорального пения струнных возникают в финале, причем второй раз — гимнически, утверждая в мелодических плетениях *C-dur* (ц. 90); этот момент — оптимистическая кульминация сочинения, своего рода *Gloria* музыкальному звучанию.

тоналий, воспринимая целое как мгновение кошмара, бреда. Поиск звуковой точки опоры на гребне еще одной драматургической волны выносит ликующую тему финала Пятой симфонии Бетховена, которая тут же деформируется, смещается, остро выявляя трагизм «ситуации».

В скерцозной второй части взаимодействие стилей-персонажей первоначально приобретает шутливо-игровой оттенок. Главная моторная тема в духе *concerto grosso* (цитата эпизода «Балет» из Сюиты в старинном стиле самого Шнитке) входит в контакт с другими стилевыми персонажами также моторной природы (марши, танцы, джаз). Игра стилями в последовательности и одновременности завершается краткой динамизированной репризой: на фоне начальной темы («Балета» из Сюиты), которая в свою очередь вступила на фоне чуждой ей мобилизующей дробы военного барабана, в «разгул» входят разноликие «музыкальные действия» — улицы, быта. У кларнета с контрафаготом звучит шарманочный вальс, три валторны с тубой исполняют свой вальс (окончание песни «Чайка смело пролетела»), трубы «гвоздят» победный марш, рояль и контрабас — джазовые аккорды и риффы, чембало — ритмы полечки, как на расстроенном фортепиано в третьеразрядном кабаке и т. д. и т. п. Шутка обращается трагическим гротеском, за карнавалом музыкальных «масок» проступает напряженная авторская мысль.

Третья, медленная, часть наиболее цельна. Тем не менее и в ней право на медитацию завоевывается постепенно, словно в борьбе и преодолениях. Отзвуки образов действия сначала мешают, врезаясь в звуковую ткань. Дробь барабана и литавр, моторные общие формы движения челести или чембало, бравурные аккорды рояля, эстрадно-песенная мелодия гитары и т. д. — все эти врывающиеся «осколки музык» тоже представляют темброво- и стилево-персонифицированный тематизм.

В четвертой части симфонии синтезируются многие приемы. Словно возвращение к реальности окружающего звукового мира и одновременно как знак скорби воспринимается разнотональная полифония траурных маршей (ц. 1, валторны — первый марш; ц. 2, труба II и тромбон — середина марша Шопена; ц. 3, трубы I, III, IV — другой фрагмент из марша Шопена; ц. 4 три тромбона и труба — «Смерть Озе» Грига). И так же, как в реальном мире, здесь рядом с трагическим пребывает веселое (далее звучит «летка-енька»), рядом с низким, бытовым — возвышенное (затем добавляются вступительные аккорды

Первого фортепианного концерта Чайковского). Столь же театрально и окончание финала: после напряженных столкновений и взрывов отчаяния, после отзвуков прошлого (репризно возникают отголоски ранее использованных стилевых материалов), после гимнических просветлений уходящий со сцены оркестр «уносит» (авторская ремарка) последний аккорд, а из «ниоткуда» (магнитная запись) выплывают звуки Гайдна. Стилевой прием завершает концепцию. (Во второй редакции, как помним, за этим следует аудиовизуальная реприза — повторяется начало симфонии от импровизации трубы и выхода всего импровизирующего оркестра до появления дирижера, объединяющего всех исполнителей в унисоне *c.*)

Первая симфония Шнитке — явление единичное, экспериментальное. Но факт ее появления и принципы режиссуры композитора со всей наглядностью демонстрируют огромный интерес к решению образного замысла приемами стилевой персонификации, возможности такого решения, его сильные (броскость, зримость, содержательная многозначность) и слабые (компилятивность) стороны. Существовало, что композитор и в дальнейшем не откажется от этих приемов, применив их затем в *Concerto grosso* и Третьей симфонии, хотя и не столь нарочито, плакатно, а мягче, тоньше...

Суммируя вышесказанное, можно подойти к некоторым обобщениям.

Первое. Основным и неизменным свойством персонифицированного звукового образования является заданность его семантического значения, знаковая. Это проявилось во всех ранее рассмотренных примерах независимо от того, какой тип персонифицированного тематизма лежал в основе.

Второе. Для эффекта персонификации необходимо мгновенное воздействие материала именно в нужном значении, возможность сразу вычленив тематический элемент из контекста, охватить его как некое самостоятельное целое. Это достигается, с одной стороны, афористичностью, лаконизмом звукового образования вплоть до одного звука. Тембро-сонорный тематизм, например, даже при достаточно долгом развертывании материала (в частности, длинное *solò*, каденция и т. п.) дает эффект персонификации уже в первых звуках. Так же быстро узнавание жанрового или стилевого тематизма — по первому обороту, характерному тембру, интонации, ритмоформуле и т. п. Это дает возможность «показа» стилевого материала в тек-

сте как бы намеком, эскизно, через отдельные штрихи, вычлененные элементы, и полноценного восприятия его наравне, скажем, с законченным фрагментом в форме периода. Даже напротив — слушательское сотворчество нуждается в свободном поле для фантазии, ему «многословие» мешает. В развитии нужды нет — важны лишь внешние контуры образа, исходная посылка.

С другой стороны, необходимым условием быстрого восприятия оказывается сравнение с чем-либо в пользу данного персонифицированного звукообраза, момент его контраста с иным, сопоставляемым в последовательности или одновременности. Одним из основных проявлений данной закономерности является расчленение звучащей материи на планы в кинематографическом понимании.

Собственно музыкальное соотношение рельефного и фонового материалов предполагает большую индивидуализированность первого (интонационно, ритмически, тембрально, динамически и т. п.), его неизменную значимость, способность нести художественную информацию. Понятие плана включает в себе нечто иное: частично пространственные отношения — происходящее ближе или дальше, «здесь» или «там», но прежде всего концентрацию внимания на чем-либо или ком-либо одном в ущерб остальному. Другое действие или другие лица, будучи, может быть, не менее характерными, если взглянуть на них специально, в данном случае оказываются на «втором плане», или, точнее, поданными «общим планом» в противоположность «крупному».

Для эффекта персонификации важен именно такой незапный крупный план — способность перевести внимание на себя, пусть будет преподнесен всего лишь один звук, оборот, штрих. Этому способствует, во-первых, содержательный фактор — дополнительный «внетекстовый» информативный пласт, который привносит заданность семантического значения, знаковый характер материала. Во-вторых, — стремительность его узнавания. Персонифицированный звукообраз своим вступлением «приковывает взгляд», независимо от того, что было до его появления или продолжает быть. В данное мгновение в сравнении со всем остальным он — важнее, он самый главный. Именно благодаря такому свойству могли возникнуть приведенные ранее политематические зоны наслаивающихся персонифицированных материалов в Первой симфонии Шнитке: их вступления были разновременными, каждый следующий в момент введения переключал внимание на себя.

(А затем вышедшие на «сцену» и зафиксированные слушательским восприятием персонажи продолжали доигрывать каждый свою роль!). Музыкальные корни этого приема можно найти в имитационной полифонии, в проведениях темы в фуге, где начальное зерно, благодаря многократным появлениям, персонифицируется — узнается и вычленяется из любого насыщенного контекста подобно главному действующему лицу.

Третье. Содержание каждого персонифицированного музыкального образа множественно. Вне конкретной программы или определенного зрительного ряда персонифицированный материал способен вызывать целый комплекс представлений. Это влечет к образной концентрации, насыщенности, возможности слушательского домосливания — характерным свойствам музыки, опирающейся на принципы театральности. Множественность смысловых значений персонифицированного звукового образования определяется рядом показателей: индивидуальными музыкальными особенностями материала (комплексом средств — мелодических, гармонических, ритмических и т. п., связанных с определенным кругом выразительного действия); внетекстовыми музыкальными связями материала — «обобщением через...», за которым открывается широкий простор для ассоциативного мышления; соотношением данного материала с другими в контексте, через которое выявляется концепция целого. К примеру, можно еще раз вспомнить длительную ударную импровизацию в начале Третьей симфонии А. Тертеряна. В этом броском персонифицированном звукообразе читается множество смыслов: и экспозиция обобщенно музыкального действия, бешеного напора, и некий экзотический языческий ритуал (авторская ассоциация), и тревожный военный набат. Наконец, в ударном вступлении, исходя из стиля всей симфонии, заключено некое введение в трагический спектакль подлинно античного размаха. Все эти прочтения возможны, как, вероятно, и многие другие, и в то же время сама вербализация не нужна. Данное множество смыслов — подсознательно, оно мерцает в воображении, обогатящая восприятие слышимого.

Если персонификацию можно рассматривать как музыкальный знак участника действия, то знаком самого действия, движения в музыке становится иное явление, которое определим как пластичность.

Понятие пластичности сегодня очень популярно в ис-

кусствоведческих работах. Им широко пользуются в самых различных ситуациях в связи с изобразительным искусством, архитектурой, театром, киноискусством, музыкой. В частности, говорится о пластичности той или иной мелодии, темы и даже целой композиции.

Четкие границы данного понятия трудноопределимы. Толковый словарь В. Даля, например, делает упор на одном — зрительно-пространственном изображении в объемных формах, подчеркивая при этом художественную полноценность изображаемого¹. Позднее, в толковом словаре С. Ожегова, зафиксирована и вторая сторона понятия, характерная для его современной трактовки — процессуальность. По Ожегову, пластика (во втором значении) есть «искусство ритмических движений тела», а пластичный — «красивый гармоничностью своих форм и движений, плавный»². Иными словами, при пластичности гармоничность, изящество, совершенство форм сочетается с гармоничностью (упорядоченностью) их ритмически организованного движения.

Таким образом, в понятии пластики, пластичности неразрывно слиты пространственное и временное начала. С позиций первого, пластичность охватывает объемные пространственные формы, переданные в движении, надбытовом, визуально-выразительном, поднятом до уровня художественного обобщения. Эта сторона пластичности — основа искусства мимов, балета, условного театра, поэтического кинематографа (в котором операторская камера может так повести за собой зрителя, что он в обыденном увидит единичное, неповторимое, наполненное глубоким смыслом: в результате любое реальное действие сможет стать искусством пластического высказывания, подобно, например, хореографии). С позиции второго, временного начала пластичность есть процесс, организованный в пространстве (реальном или воображаемом, перцентуальном — значения не имеет!), некая «видимая музыка». В Мейерхольд сказал: «Через актера музыка переводит меру времени в пространство» (55, т. 1, 149), имея в виду пласти-

¹ «Пластика» — греческое искусство изображать предметы в полном, круглом, толстом виде, в ваянии или лепке [...] Пластичность художественной вещи — жизненная полнота и круглота, изящная округлость» (Даль В. Толковый словарь живого великорусского языка. — М., 1955, т. III, с. 120).

² Ожегов С. Словарь русского языка. Изд. 6-е. — М., 1964, с. 511.

ческую организацию зримого. Перефразируя его, можно вывести и обратное: через моделируемый «образ движения», через пластичность музыка переводит пространственное во временное.

Движение, жест уже сами по себе обладают большой выразительной силой. Источник этой выразительности кроется в тесной связи человеческих эмоций с жестикуляцией, благодаря чему они могут достоверно воссоздаваться пластически. Выразительную эмоциональную силу жеста ощущают не только художники, работающие с пластическими формами, но, например, и писатели. «В мозгу и теле человека, — пишет Алексей Толстой, — движется непрерывный поток эмоций, чувств, идей и следующих за ними физических движений. Человек непрерывно жестикулирует... Жест всегда должен быть предугадан (художником) как результат духовного движения. За жестом следует слово. Жест определяет фразу» (86, 412).

Подмечено, что «многообразие человеческих движений — шага, бега, прыжков, жестов — музыка воспроизводит с величайшей точностью» (54, 66). Однако будучи искусством выразительным (не изобразительным), музыка несет в себе лишь «образ движения», в некоторых случаях — броско, открыто, в других — завуалированно. При этом воссоздание «образа движения» выполняет не только конструктивную, но и содержательную функцию. Так, говоря об эмоциональной характеристичности движений, В. Медушевский приходит к важному выводу, что музыка, претворяя их, «не просто информирует слушателя о выражаемом чувстве, но и погружает его в соответствующее эмоциональное состояние». Корни подобного «заражающего действия музыки» он находит в физиологических предпосылках, поскольку «мысленный образ движений вызывает те же телесные реакции, что и реальные движения» (54, 66). Отсюда возникает двухслойность семантического плана «пластических» знаков: они и характеризуют эмоциональное состояние через двигательные проявления, и воспроизводят образ самого движения.

Связь музыки с движением имеет глубокие корни. Двигательное начало в музыке столь же неотъемлемое ее свойство, как высотно-интонационная основа, хотя в разные времена, в разных стилях и жанрах двигательномоторная стихия имела различный удельный вес и выразительную нагрузку в контексте целого. Например, есть целый ряд музыкальных жанров, в которых господствует интонационно-речевая выразительность, а ритмо-мотор-

ная сведена до минимума, таковы — речитация, вокальная декламация, монолог и т. п. Но инструментальная музыка определенной традиции развила и углубила эту стихию необычайно. Уделяя этому вопросу большое внимание в книге «Опера и драма», Вагнер пишет: «характерное в жесте [...] вполне доступно языку оркестра, который, совершенно отделившись от слова, может говорить слуху так же понятно, как говорит жест зрению» (20, 458). XX век со своей стороны, и об этом уже шла речь, отмечен повышенным вниманием к двигательномоторной образной сфере вообще и к тем жанрам, где она может развернуться, в частности. Возросшая роль ударных в какой-то степени — следствие данной тенденции. И новое слышание ритмической выразительности, как и новации ритмического мышления — также.

Тем не менее «образ движения», воспринимаемый в звучании, имеет достаточно опосредованные связи с реальностью. Промежуточной формой оказывается мир движения, уже поднятого до уровня художественного обобщения, и только между ним и музыкой рождается контакт, влекущий к взаимодействию систем и транспонированию языка. Эту высокую миссию должно было выполнить специфическое искусство движения, то есть театр в широком смысле данного понятия. В процессе исторического развития именно он стал той базой, на основе которой эмоционально-выразительный жест развился до искусства пластического высказывания, до масштабов сложной художественной системы. Древние ритуальные и обрядовые действия, танцы, разнообразные фольклорные представления, античные и восточные театральные культуры, пантомимический театр и т. п., каждый своими путями совершенствовались, углубляли, разрабатывали язык жестов. В очищенно надбытовом, художественно усложненном виде, уже не столько изобразительно, сколько, подобно музыке, выразительно, это продолжил театр балетный, чья взаимосвязь с музыкой, как помним, имеет наиболее глубокий и непосредственный характер.

Таким образом, художественная форма, создаваемая на языке движений, и есть пластичность, пластичность зрелищно-театральная. Транспозиция этого языка и этой образности в искусство звуков приводит к тому, что мы вкладываем в понятие пластичности музыкальной.

Пластичность — наиболее старый прием театральности в музыке. Именно она протягивает нити связей из прош-

лого в настоящее, в частности от искусства барокко через классический симфонизм и романтическую программность к современности. Рожденная из синтеза, пластичность в музыке со своей стороны открывает путь поиску новых форм синтеза (один из блестящих примеров тому — искусство К. Орфа). Она опосредованно объединяет мир видимый и слышимый, способствует широкому спектру ассоциативных представлений, явных или подсознательных.

Театрально-пластическое высказывание обладает способностью отражать сложные эмоциональные, духовные процессы бытия, опираясь на показ, а не на повествование. Это свойство перенимает и музыка: пластичность, обобщенно-художественный «образ движения» в звучании всегда создает эффект показа, то есть пребывает в сфере эстетики представления. И так же, как при высказывании посредством реально зримой пластики, содержание образов музыкально-пластических концентрированно и множественно.

Если кинетический план в той или иной мере присутствует в любом звуковом материале, то круг проявлений пластичности значительно уже и определенной. Так, например, даже при главенстве интонационно-речевой характеристичности, одновременно в теме может находить претворение и выразительность жеста (ведь в жизни речь и жестикуляция тесно спаяны, слиты). В частности, Щедрин счел возможным ввести в балет музыку речитатива Кармен перед «Хабанерой» («Когда вас полюблю?..»), ощутив в его интонациях зримую горделивую осанку, силу жеста. Но такая «кинетическая деталь» однозначна, это — сопутствующий выразительный элемент в цепи средств, обрисовывающих данный характер, не она выводит на уровень художественного обобщения.

Пластичность же предполагает, что «образ движения» в материале господствует, стихия моторики отводит на второй план остальные элементы выразительности. Они способны внести уточнения, дополнительные краски в художественное целое, но не изменить главного — воплощенный тип, характер движения, за которыми встает емкий, собирательный образ и который определяет семантическое значение данного музыкального мгновения. Осуществляется все это посредством ритма в широком смысле слова, включающего в себя метрические, темповые и собственно ритмические закономерности и выразительные возможности. Все остальное — мелодия и гармония, фактура и динамика, тембровые краски и артикуляция — «работает» на

ритм, оттеняя и дополняя главное, высвечивая отдельные грани преподносимого в звуковом тексте пластического образа¹.

Как известно, ритм (по-гречески — мерное течение, упорядоченное движение) в музыке представляет ее временную организацию, то есть является свойством непрерывным и абсолютным. Хотя все существующее в пространстве также пребывает и во времени, только движущееся в пространстве позволяет временное течение зафиксировать. При этом, во-первых, движение воспринимается лишь в сравнении — по отношению к чему-либо неизменному, статичному; во-вторых, в силу особенностей человеческого восприятия, только в определенных скоростных пределах: слишком медленное или слишком быстрое кажется неподвижным (6, 355—357). Создавая «образы движения», ритмическое развитие в музыке изначально преломляет эти качества объективного мира, имея возможность обогащения и усложнения их практически до бесконечности в зависимости от художественного замысла.

Возникновение эффекта пластичности в музыке определяют прежде всего два основных свойства ритма: пульсация и акцентность.

Под пульсацией подразумеваем четко проявляющуюся в тексте ритмическую последовательность равновеликих единиц. Она может представлять собой единственный ритмический план сочинения или быть опорной в сложной, многоплановой ритмической структуре. Скорость пульсации зависит от темпа и величины длительностей, причем в музыке моторной основы чаще всего выражена точно математически — по метроному².

Пульсация членит бесконечный временной поток на равные отрезки, придавая движению поступательный характер (условно: шаг, еще шаг, еще мгновение, еще оборот и т. д.). Параллельно этому пульсация вызывает ощущение объективного течения времени, как бы материализует движением временной процесс. Наконец, через скорость она передает интенсивность протекающего действия. По-

¹ Еще раз небезынтересно обратиться к Вагнеру, который в той же книге пишет: «музыкальный ритм в исходной точке родства объяснял слуху то, что сообщалось глазу самыми яркими чувственными моментами танца» (20, 458).

² Поясним на хорошо известной музыке: в прелюдиях Баха C-dur и c-moll (WTK I) имеется ритмический план, основанный на пульсации с единицей в шестнадцатую (в прелюдии C-dur $\downarrow = 108$, c-moll $\downarrow = 120$) в Этюде Шопена op. 25 № 4 — с единицей в восьмую $\downarrow = 160$ и т. п.

следнее требует уточнения. Скорость пульсации имеет границы: предел быстрому темпу ставит необходимость четкого восприятия каждого звука-удара. За этим пределом звуки, сливаясь, перестают восприниматься как равномерный ритмический ряд (в частности, в глассандо или тремоло, а также стремительных пассажах, хотя, например, «Полет шмеля» Римского-Корсакова при очень высокой скорости пульсации за этот предел еще не выходит). С позиции противоположной — замедления темпа — важно, чтобы элементы пульсации воспринимались как части единого ритмического рисунка, чтобы связь между ними не разрывалась; условной границей можно представить себе медленный, тяжелый шаг, равномерный, без остановок (как, например, пульсация четвертных в прелюдии c-moll Шопена, при $\text{♩} = 50$).

Эффект пульсации может быть достигнут разными способами. Он возникает, во-первых, в монодическом движении неизменными длительностями при одноголосии или ритмически комплементарном многоголосии, когда звуковысотная интонационная линия сама в себе заключает ритмический план пульсации. Часто именно таковы полифоническая моторика, токкатно-этюдный, прелюдийный и т. п. материал от барокко до современности. Этот тип пульсации активно вошел в современную музыку на волне необарочных связей.

Нарочито, как бы утрированно, во второй части *Soperto grosso* А. Шнитке (*Toccata*) данный принцип доведен до апогея: магия единого всеохватывающего движения шестнадцатыми пронизывает всю музыкальную ткань. При этом, например, уже в самом начале каноническое вступление голосов с интервалом в одну четверть (солирующие скрипки), а затем в одну восьмую (друг за другом двенадцать скрипок оркестра), приводящее к их линейной независимости, как бы размывает интонационно-высотные детали мелодических линий, фокусируя внимание на чистой стихии движения, выраженного пульсацией. На протяжении Токкаты это обыгрывается по-разному: то в полном оркестровом составе (от начала до ц. 6; ц. 11—12, ц. 17—18, ц. 19), то у солирующих скрипок (ц. 9, ц. 12—14, ц. 18, ц. 22). Характерно, что кульминационное противопоставление солистов (две скрипки и чембало) и оркестра преподносится автором именно как борьба двух начал, одно из которых — предложенный «образ движения» (ц. 14—17).

Во-вторых, господствующий план ритмической пульса-

ции при разноритмических отношениях звуковых линий может быть выделен в самостоятельный голос или фактурный слой, как бы специально для этого предназначенный. При гомофонно-гармонической фактуре изложения пластического музыкального образа пульсация обычно заключена во второстепенных голосах, причем в качестве одного из очень характерных приемов ее проявления следует назвать ритмически четкую гармоническую фигурацию, особенно альбертиевы басы, а также репетиции аккордов или отдельного звука. Именно на такой прием опирается, например, Прокофьев в побочной партии Классической симфонии, где линию пульсации четвертями ведет фагот *staccato*. Аналогично в многоголосной полифонизированной фактуре главенствующую пульсацию может передавать один из голосов (чаще нижний) в своем неуклонном движении неизменными длительностями. На этом принципе, например, основывается барочная ария, в частности, можно вспомнить знаменитую арию *D-dur* из оркестровой сюиты № 3 Баха.

Квинтэссенцию данного приема в передаче пульсации демонстрирует «*Basso ostinato*» Р. Щедрина. Уже само жанровое обозначение выявляет основную идею пьесы — в основе сочинения лежит не остинатная тема, как может предполагаться, исходя из привычного обозначения типовых форм, но именно остинатное движение баса, упрямое и постоянное, словно *perpetuum mobile*. Единица пульсации здесь — четверть. «Неумолимое» сухое *staccato* октав подчеркнуто ударно экспонирует мелодическую линию равновеликих длительностей, магически завораживающую, на фоне которой разворачиваются остальные, порой сложные ритмические планы сочинения.

От проявления пульсации в одном из мелодизированных голосов или звуковысотно организованных слоев фактуры, полифункциональных в своей основе (т. к. они служат и ладо-гармоническим и специально ритмическим целям), один шаг до следующего этапа — выделения пульсации в самостоятельную чисто ударную звуковую линию. Это — третий возможный тип претворения пульсации. Нагрузка здесь ложится на специально предназначенный пласт — прежде всего на ударные инструменты или имитирующие таковые. Музыка XX века, создавая «образы движения», особенно широко опирается на этот принцип. Не случайно в транскрипции «Кармен», усилив ритмо-пластические детали музыки Бизе, Щедрин ввел ударные. На этом произведении интересно остановиться особо.

В наиболее действенных эпизодах сюиты — «Первое интермеццо» (до ц. 23), «Сцена» (до ц. 57), «Болеро» и «Финал» (до ц. 138) ударное выявление пульсации — одна из характерных звуковых примет, усиливающая «образ движения». В миниатюрном хоре у Бизе — источник «Первого интермеццо» — пульсацию восьмыми осуществляли обычные репетиции альтов, у Щедрина половина альтов играет *col legno*, другая — *staccato*, поддержанная малым барабаном с метелочкой. В «Сцене», при всей ярко выраженной моторной природе избранного материала Бизе (ансамбль из финала второго акта), Щедрин вводит тот же *tamburo* с метелочкой, а затем многие ударные: гуиро, чарльстон, том-том, темпле-блоки) — для усиления пульсации и акцентной игры между ними. Обострению пластического образа способствует и то, что в обоих названных эпизодах, наряду с основным планом пульсации восьмыми (как у Бизе), образуется и второй — шестнадцатыми, то есть пульсация более интенсивной, напряженной, который создают именно ударные. В «Болеро» с первых звуков вступления и до конца пьесы выдержана ударная пульсация восьмыми (при темпе *Allegro vivo*), осуществляемая группой инструментов (гуиро, малый барабан без струн, в процессе нарастания дополненные том-томом и литаврами). В начале «Финала» характер пульсации определяет почти ритуальная дробь литавр шестнадцатыми (в отличие от Бизе, у которого в этом марше литавры создают ритмический фон восьмыми), в результате чего известнейший праздничный звуковой образ приобретает оттенок тревожного стремительно разворачивающегося действия.

Пульсация не всегда открыто и последовательно проводится на всем протяжении сочинения или фрагмента, воплощающего один тип движения. Самым важным оказывается «задать тон». После определенного периода «показа» пульсирующий ритм как бы входит в подсознание слушателя, и тогда пульсация может на время выключаться или прятаться в плетениях голосов. Такое случилось и в ранее названных сочинениях. На данном принципе в сущности основываются и джазовые импровизации *solo*, когда исполнитель, например пианист или солирующий ударник, перестают вообще вести господствующую пульсацию, как бы ритмически раскрепощаются, а на самом деле и они, и слушатели внутренне продолжают «держаться» ее. Обязательным условием при этом является осознаваемая абсолютно неизменная темпо-ритмическая

основа. Нарушение ее снимает предложенный «образ движения»¹.

Единый тип пульсации является важным формообразующим средством — он помогает охватить пластический эпизод как целое. Музыка, опирающаяся на театральность, по-разному использует это. С одной стороны, на основе единой пульсации способна выстроиться целая композиция или часть крупной формы. С другой — в музыкальное развитие могут вплестаться разноплановые краткие пластические эпизоды — «кадры» как знаки неких «пластических действий», как видения, блики. Данный прием в своих симфониях тонко использует Г. Канчели: протяженные статичные погружения-вслушивания в звук внезапно сменяются у него краткими выходами из глубин медитации как бы в реальность, в действие, решаемое средствами пластичности путем включения пульсации. Таковы, например, в Четвертой симфонии «нежный» эпизод *Pochissimo più mosso* челесты и арфы (у нее пульсация гармонической фигурацией) на фоне протянутых звуков (семь тактов до ц. 8); или другой «нежный» эпизод (ц. 14, четвертый такт) с пульсацией-репетициями на одном звуке (альтовая флейта, арфа, скрипка *solo col legno*); или эпизод «врывающегося наступательного действия» с пульсацией мелодической моторикой (ц. 10). Характерно, что одновременно композитор практически непрерывно опирается на тембровую персонификацию, разворачивая перед слушателем свой «театр тембров».

Блестящий пример целой части, основанной на единой сквозной пульсации (за исключением краткого выхода из нее в «иное измерение» перед собственно заключением) — финал Третьей симфонии А. Тертеряна. Весь магически захватывающий пластический эпизод держит на себе стремительная пульсация шестнадцатыми ($\downarrow = 138$), которую создают два бубна (на них играют жесткими палками от литавр) и басовый том-том. На этом фоне разворачива-

¹ Темпо-ритмическая неизменность — важное условие эффекта музыкальной пластичности вообще. Чрезвычайная характерность пластичности для музыки Прокофьева выразилась у него и в этой неумолимой темповой основе. Описывая совместное с Прокофьевым музицирование, Ф. Пуленк подчеркивает, что «темпо он не менял никогда, никогда». И, вспоминая работу над Пятым концертом Прокофьева, он приводит слова автора, который говорил партнеру в моменты технических сложностей в оркестровой партии, переносимой на фортепиано: «Мне все равно (что будет сыграно из материала. — Т. К.), только не замедляйте движение...» (71, 99—100).

ется напряженное музыкальное действие с персонифицированными тембрами, как новыми для этой части (например, удары рояля с механическим усилением), так и уже знакомыми (например, зурна).

Сложное и разноплановое пластическое действие представляется восприятию и в Четвертой симфонии Им. Каллыныя. Все четыре части сочинения охвачены приемом пульсации, выключаемой лишь на очень краткие периоды вторжений монологов-размышлений. На протяжении симфонии возникает ряд различных типов движения, но каждый из них выдерживается достаточно долго, словно позволяя вслушаться — «вглядеться». Способствует этому главенство остигатного развития с волновой драматургией нарастаний, вызывая особенно близкие аналогии с «Болеро» Равеля, но в еще большей мере — закономерности «роковой» импровизации, на которые автор опирается. Открыто и броско выявляемую в симфонии пульсацию экспонируют прежде всего ударные (в том числе и джазовая установка), электрогитары в крайних частях, а также другие участники оркестрового состава в многочисленных фигурациях «сопровождения» и даже иногда в самом рельефном тематизме.

Попутно можно заметить, что введение джазовых ударных уже само по себе делает непременно присутствие пульсации, поскольку это их основная функция в музыке того стиля, из которого они происходят. Пластичность соответствующих музыкальных разделов Концерта для оркестра, электрогитар и солирующих инструментов (саксофоны, рояль, джазовые ударные) С. Слонимского, Пятой симфонии Я. Ряэтса, Concerto leggiero Г. Рамана и очень многих других современных сочинений — естественна, она подчиняет себе любые другие образные оттенки музыки.

Наконец, примером сквозной организующей роли пульсации, где уже крупная несценическая оркестровая форма превращается в целостное музыкально-пластическое действие, может служить концерт «Озорные частушки» Шедрина. Сочинение пронизано единым нервом пульсации четвертями (при $\text{♩} = 144$), ее «выносят на своих плечах» прежде всего ударные, хотя и остальные звуковысотные компоненты фактуры в разные моменты в разной степени поддерживают этот единый всеподчиняющий ритм. Ведущая роль принадлежит малому барабану, который, в сочетании с контрабасами pizzicato объединяет и большой начальный раздел (до ц. 12; ц. 16—19), и основную часть

разработочного (от ц. 29 почти до ц. 35 с небольшими выходами из пульсации), и заключительный (от ц. 39). Но наряду с традиционными тембрами ударную функцию в передаче пульсации берут на себя и иные, специфические: деревянные ложки с тарелками, дополняющие друг друга (ц. 12—14), скрипки и альты смычком по дереву нотных пюпитров (ц. 14 б), все струнные col legno (ц. 26—28), контрабасы pizzicato *altr.* (шипик с ударом о гриф) комплексно с тарелками и высокими литаврами (ц. 35) и т. п.

Единственный раздел, где отсутствует самостоятельное ударное выявление пульсации, — весь эпизод главной частушки с солирующей трубой (ц. 19—26), о котором ранее говорилось в ином контексте. Хотя пульсация и представлена здесь в аккомпанементе типа «бас-аккорд» (тромбоны, контрабасы, даже ударный щелчок у валторн и т. п., а позднее рояль с бумагой на струнах quasi balalaika), ее меньшая выпуклость в этот момент по сравнению со всем предшествующим временно смягчает обобщенный «образ движения», выдвигая на первый план как бы реально проходящую игровую сценку вокально-речевой природы.

Как видно, в четко выраженной пульсации проявляется моторное начало. Однако это — передача движения вообще, некая звуковая временная канва определенной скорости и интенсивности, на основе которой могут возникать бесконечно разнообразные пластические узоры. Такие узоры создает акцентность как ритмическое развитие «по канве». Без пульсации неповторимый «образ движения», заключенный в музыкальном произведении, воспринять невозможно. Вне акцентности — он не будет «неповторимым». Во взаимодействии и игре ритмических пульсаций и акцентности каждый раз рождается свой пластический эффект. Соотношения пульсации, с одной стороны, и акцентности, с другой, уподобляются образным антиномиям типа:

- объективное — субъективное
- общее — индивидуальное
- естественное, реальное — художественное, вымышленное
- однозначное — многозначное
- стабильность — мобильность, импровизационность, непреднамеренность, неожиданность.

Акцентность — неотъемлемое свойство временной стороны музыки, хотя степень ее проявления в тексте, как из-

вестно, может быть различной¹. В музыке, содержащей пластическую образность, роль акцента непременно велика: именно благодаря ему фиксируется внимание на временном потоке, воплощаемом пульсацией, обрисовывается индивидуальный тип движения от равномерного, упорядоченного до резкого, импульсивного. Более того, только акцент организует пульсацию в системе музыкального произведения, безакцентная пульсация есть абстракция. Чем ярче выражено и одно и другое, тем сильнее пластичность музыкального образа. Акцентность как тип ритмики (исходя из принципа классификации В. Холоповой) в музыке интересующего нас плана господствует.

Уже в самой звуковой линии, создающей ритмический план пульсации (голос, пласт фактуры, один или группа, дополняемые друг другом), образуется двойной ритм: ритм пульсации и ритм акцентов пульсации. Акцентность может вести к регулярной и нерегулярной метрической основе, с соответствующим каждому типу кругом выразительных возможностей. Регулярность способна создавать дополнительные планы пульсации (в пределах необходимой для нее скорости), усиливая моторный эффект вплоть до возникновения образа «бездушно» механистического. К этому, в частности, приводит концентрированный метр (90, 61—62) при быстром темпе. Нерегулярность, напротив, снимает механистичность, выявляя действие индивидуального начала, движение специфическое, организуемое чьей-то волей (см., в частности, заключение «Озорных частушек» от ц. 50 до конца).

Акцентность расчленяет «бесконечную» ритмическую линию пульсации на отрезки, внутри которых словно в микромире действуют обычные закономерности метро-ритмической выразительности. Эти отрезки становятся пластическими интонациями ритмо-пластического текста. Пластическая интонация бывает простейшей, своего рода «пластическим мотивом» (двухдольным или трехдольным в марше, вальсе или иной музыке, воплощающей достаточно простой, однотипный «образ движения»). Но она может индивидуализироваться, а также вырастать до масштабов развернутой «пластической фразы». Этому способствует иерархичность системы акцентов, когда сильные, перекрывая слабые, охватывают как целое более развернутый период, а вместе образуют индивидуализированный

¹ В трактовке акцентности мы опираемся на исследование В. Холоповой (90, 65—76).

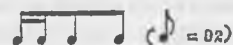
ритмический рисунок. Кроме того, возможным пластическим усложнением, направленным на индивидуальную характеристичность движения, способно стать дробление самих единиц пульсации, превращающее их в «пластические субмотивы», а также пропуск отдельных единиц.

«Образ движения» тяготеет к периодичности: чтобы предлагаемый тип движения мог вывести на уровень художественного обобщения, его надо «показать» не одним жестом, деталью, а в развитии, соответственно принципу пластичности. И сама пульсация основывается на повторности. Так, благодаря тенденции к повторности рождается характернейший прием пластичности в музыке — *ostinato*. Причем с позиции пластичности сюда следует отнести любую периодичность от типических кратких ритмоформул до индивидуальных образований любого уровня сложности.

Свойственное пластичности *ostinato* заложено уже в традиционном танцевальном сопровождении — именно благодаря этим формулам можно узнать исторически сложившиеся пластические жанровые типы. В финале «Шехеразады» Римского-Корсакова *ostinato* альтов, сопровождающих флейтовую тему, имеет танцевальную основу с ритмоформулой:

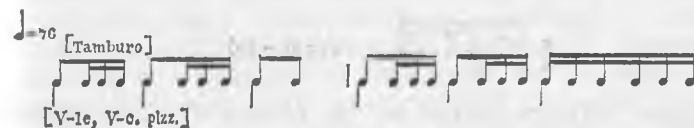


В эпизоде «Веселый бранль» из «Агона» Стравинского оstinатный «пластический мотив» у кастаньет предлагает свою танцевальную «фигуру»:



Индивидуализация «пластических мотивов» в обоих приведенных примерах связана с дроблением единицы пульсации (две единицы в мотиве у Римского-Корсакова, три — у Стравинского). Подобных примеров множество.

Один из блестящих образцов большой симфонической формы на оstinатной основе — «Болеро» Равеля. Схема *ostinato*:



Его индивидуальность выражена достаточно броско: пульсацию восьмыми с одной стороны организуют акценты

четвертями с разной степенью интенсивности (сильный и два слабее), с другой — возникающее моментами дробленые единицы пульсации триолями с явным нарастанием к концу «пластической фразы». В результате создается специфический «образ движения» несомненно танцевальной природы.

Фольклорные истоки вызвали к жизни колоритное индивидуализированное танцевальное *ostinato* в финале «Карпатского концерта» М. Скорика:

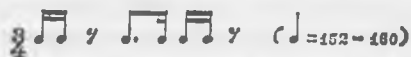


С позиции пластичности образа в нем «играют» и нерегулярная акцентность, и различные дробления единицы пульсации четвертями, создающие свои микрорисунки.

В рассмотренном ранее «ритуальном» финале Третьей симфонии А. Тертеряна единая линия пульсации ударных аналогичным образом подчинена закономерностям *ostinato*, пластический рисунок которого индивидуализирован нерегулярностью акцентов:



Естественно, что не только танец, но и другие формы «зрелищ», зримо действия отражаются в звучании посредством *ostinato*. Так, изображение скачки в эпизоде «Пуск ездовых» из «Анны Карениной» Р. Щедрина создается автором на основе остинатной фигуры, обладающей сильным кинетическим напряжением из-за дробления единиц пульсации четвертями и внутренних синкоп:



В равной мере сказанное относится и к звукописному финалу балета — эпизоду поезда, выполненному как грандиозное нарастание с тонкой игрой тембровых красок, особенно ударных при ооре на динамичную ритмоформулу:



В сцене «Ковка крыльев» из балета С. Слонимского «Икар» начальный раздел представляет собой действительно-пластический эпизод на остинатной основе, где *ostinato*

имеет следующую структуру:



Наконец, *ostinato* может создавать и сложный, опосредованный «образ движения» без каких-либо ассоциативных связей. Например, в основе действенно-игровой второй части Концерта-буфф С. Слонимского также лежит идея остинатности. Но здесь таких остинатных ритмо-пластических тем три, причем они в своем роде взаимозаменяемы, так как их протяженность одинакова — 16 восьмых. Это открывает возможность ритмических контрапунктов, создающих неповторимый пластический эффект. В одном из моментов их сочетания (ц. 27) возникает прихотливая игра акцентов при единой пульсации восьмыми. Схема:



На верхнем уровне схемы обнаруживаются два ритмически сходных построения по 8 шестнадцатых, характер акцентов в которых близок румбовым (на 1, 4, 7 долях); во второй (средней) теме «укороченный» первый условный такт делает ее середину сплошь синкопированной; в третьей (нижней) мелодическая акцентность членит построение на 6+6+4 с соответствующими акцентами, а ритм сопровождающих ударов со своей стороны нерегулярен (3+4+3+2+4). Характер возникающего пластического образа сложен в своих нюансах, индивидуален.

Когда все слои пребывают в «режиме» единой пульсации, образуя как бы одну множественно-акцентную ритмическую линию, разбросанную по голосам, отношения ритма пульсации и ритма акцентов пульсации создают некую внутреннюю полиритмию. Приведенный пример из Слонимского — крайний по сложности случай такой полиритмии. Но если в тексте присутствуют самостоятельные и независимые по отношению к основной пульсации ритмические планы, или одновременно возникает несколько

равнозначных по смыслу и обособленных во времени планов пульсации, рождается полиритмия внешняя, открытая.

В оркестровом концерте П. Плакидиса «Переключка», использующем приемы ограниченной алеаторики, есть пластические эпизоды, в которых параллельно четкому ритмическому плану с ясно выраженной пульсацией возникает и план ритмически свободный. Таков, например, раздел, предшествующий кульминационному пластическому эпизоду (ц. 23 *Piu mosso subito* и, особенно, ц. 24—25): начиная с унисона трех труб постепенно растущая духовая группа, ксилофон и первые скрипки в мелодическом движении экспонируют пульсацию четвертями, усложненную нерегулярной акцентностью, а остальные струнные в то же время пребывают в состоянии ритмически раскрепощенного движения.

Еще ярче эффект соединения разноритмических планов — организованного и свободного — проявляется в эпизодах джазового характера со свинговой манерой изложения при строгой основе пульсации. Этот стиль, например, обыгрывает Р. Щедрин в джазовом эпизоде финала Второго фортепианного концерта, причем нотный текст по сравнению с авторской интерпретацией лишь частично отражает раскрепощенность свингующей фортепианной партии по отношению к «ритму». Острота пластического образа в подобном случае очень велика. Противоречие обоя слоев рождает кинетическое напряжение, обусловленное потребностью все выровнять, привести к единству и невозможностью осуществить это.

Ритмические «игры» на четкой основе приводят авторов и к соединениям различных планов пульсации в одновременности, к своего рода ритмической линейности. Например, такой «чистый» ритмо-пластический эпизод на одних ударных возникает в середине второй части (ц. 56) Третьей симфонии А. Тертеряна, оттеняющей медитативность крайних. Ритмическая ячейка этого эпизода включает в себя три плана, членящих ее на 8, 7 и 5 единиц пульсации ($\text{♩} = 84$):

(♩ = 84) :

Legno	
Tamburo	
Tom-tom	

Пятая симфония Я. Ряэкса, по характеру музыки и оркестровому мышлению близкая оркестровому концерту (4, 121), насыщена пластическими эпизодами самого различного типа. В одном из них (ц. 27, такт 7) образуется сложный сплав самостоятельных линий: на первоначально заданную основную пульсацию четвертями (репетиции звука *альтами pizzicato*), постепенно вступая, накладываются еще пять четких планов (аналогичные репетиции всех остальных струнных), а также два свободных как бы солирующих — у рояля и флейты *piccolo*. Шесть планов пульсации схематически выглядят так:

[Andante]

1-й ТАКТ	2	3	4	5, 6, 7	8

Аналогичным образом большой пластический эпизод — действенная кульминация концерта «Переключка» П. Плакидиса (ц. 24 *Poco piu allargando*) представляет собой стремительное моторное движение, в котором соединяются шесть четких ритмических планов, составляющих фон для одного более свободного (трубы, затем валторны). Эти планы дробят единицу опорной пульсации четвертями на 2, 3, 4, 6 и 8 долей.

Наконец, в средней части Токкаты из *Concerto grosso* А. Шнитке как результат соединения «двух музык» контрапунктируют ритмические планы: главный — моторный, пронизывающий всю часть (солирующие скрипки), и выплывшая «чужая музыка», лейтмотивная тема концерта на арпеджированном фоне (*cembalo*). Схема возникшей ритмо-пластической игры такова:

[Allegro]

--	--	--	--	--	--

Пластический эффект при многоплановой ритмической игре непременно возрастает. Эти планы: 1) ритм пульсации; 2) ритм акцентов пульсации; 3) микроритмические структуры дроблений, единицы пульсации; 4) ритмические контрапункты к пульсации со своей, возможно достаточно сложной, организацией. Но возрастает он при условии, что эти ритмические структуры воспринимаются, что они не сливаются в нерасчленимую массу. И особенно существенной для эффекта пластичности оказывается закономерность: чем насыщеннее ритмическая ткань, тем важнее выявление основной пульсации, стержня. «Образ движения» в таком тексте усложняется, становится многозначным, индивидуализированным.

Пластичность нередко отождествляется с танцевальностью. Это верно лишь для второй, поскольку вся музыка танцевального склада в самом широком смысле этого понятия организуется по принципам пластичности. Само же явление пластичности — шире, оно охватывает всю стихию художественного движения. И ассоциативный круг, вызываемый пластическими образами, также значительно богаче.

Тип движения, создаваемый пластичностью музыки, может быть и ординарным, знакомым, и специфическим. За первым стоит конкретная образная сфера, к которой влечет танец, шествие, ритуально-обрядовое действо¹. Здесь, со своей стороны, вновь срабатывает «обобщение через жанр». Напротив, специфические типы движения не вызывают прямых ассоциаций. Посредством созданного пластического образа они способны воплощать различные эмоциональные состояния — тревогу, ликование, стремительный напор, радостную игру, отрешенность, заторможенность, безысходность и т. д., и т. п.

Симфонизм, инструментальное мышление переплавляет разнообразную музыкальную пластичность, зачастую затрудняя возможность четкого определения «прикладного» или обобщенного характера того или иного «образа движения». Танцевальность, маршевость в рамках определенной концепции несут с собой и непременимое образное обобщение; семантически сложные симфонизированные «образы движения», напротив, нередко становятся основой хореографической интерпретации, выявляя особую, как бы еще не освоенную танцевальность. Все это и рож-

¹ Стравинский вообще считал, что источник любого обряда — танец.

дает множественность содержательных представлений, к которой тяготеет эстетика театральности.

Нет прямой связи и между пластичностью и персонификацией. Такая связь может возникнуть, но не является обязательной. Раз отсутствует «сюжет», то нет и определенного действия, совершаемого кем-то определенным. Есть знаки того и другого — «образ действующего» и «образ действия», движения. Персонификация и пластичность различно отражают закономерности зримо-пространственного мира. И каждая из них по-своему преломляет эти закономерности в искусстве звуков — музыке.

ГЛАВА ПЯТАЯ

ИГРОВАЯ СТИХИЯ

Эстетика представления влечет за собой в музыку игровую стихию. Но пути претворения этой стихии в искусстве звуков оказываются достаточно сложными. Музыка уже сама по себе — специфическая, замкнутая в своей условности художественная система, и моделирование в ней игрового состояния вызывает к жизни особые средства как в материале, так и в принципах композиции.

Главное свойство игры — амбивалентность (двойственность) играющего, который одновременно пребывает как бы в двух ипостасях — реальной, «серьезной», и условной, игровой, «потешной». Утрата ощущения двуплановости происходящего аналогична прекращению игры, причем это в равной мере относится и к «играющему», и к «воспринимающему» игру. Как замечает А. Гулыга при анализе концепции И. Хейзинги: «Наслаждение искусством — это соучастие в игре» (25, 24).

На выделяемых в абстракции планах амбивалентного состояния — условном, игровом с одной стороны, реальном — с другой, и основан «эффект остранения» в театре представления. Именно он разъединяет актера и персонаж, «показ» и реальность, позволяя зрителю свободно размышлять над тем, что кроется за необычностью, странностью

преподносимого. Опираясь на игровое начало в сценическом действии, театр представления достигает эффекта остранения множеством различных средств. В поисках ключа транспозиции попытаемся систематизировать их с одной единственной целью: подвести к музыкальным закономерностям претворения игрового начала, способствуя путем аналогии театр — музыка осмыслению этих закономерностей.

Что, спрашивается, создает остранение, позволяя воспринимать показываемое как изображение жизни, как модель жизненных коллизий? Таковыми становятся все средства, которые можно объединить понятием нарушения естественного, причем нарушения преднамеренного, выполненного по определенным, избранным для данного случая правилам.

Проявляются они на разных уровнях художественного целого. Прежде всего — на уровне самого материала, особенности которого дают о себе знать в каждом отдельном моменте художественного развертывания как деталь избранного языка условности. В театре, например, это и актерская работа, заключенная в надбытовой манере произнесения текста, в специфической пластике и гриме, и иные визуальные детали — костюмы, декорации, подчеркнуто условные по замыслу. Но в музыке, искусстве уже изначально свободном от «прямых жизненных соответствий», речь должна идти не о естественном (как аналоге реально существующего), а о привычном, принятом. Нарушение привычного в материале — гармонических приемах, ритмике, тембрах, фактуре, мелодическом развитии и т. п., выполненное преднамеренно по определенным правилам, способно создавать ощущение игры, корреспондируя со стилистикой театра представления. При этом чем явственнее преднамеренность и условность, тем сильнее и игровое эффект.

«Естественное» как «привычное» относительно, переходящее. В исследовании В. Конен «Театр и симфония», в частности, проводится мысль о том, что театральные прообразы музыки классического симфонизма воспринимались аудиторией времени их создания аналогично вторжению внемusыкального, нарушению принятых норм автономно-музыкального мышления. Даже Ромен Роллан мог сказать о «Патетической сонате» Бетховена, что «актеры излишне заметны». Но тип материала и характер контрастов, выработанный и канонизированный в стиле венского классицизма, позднее стал восприниматься как норма, как «при-

вычное», вуалируя возможные театральные корни. Игровой же эффект мог возникнуть в случае преднамеренного нарушения элементов уже этого канона, что и произошло, например, в «Классической симфонии» Прокофьева. Интереснейшие наблюдения подобного рода сосредоточены также в работах о Стравинском М. Друскина и А. Шнитке. В частности, в статье «Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского» Шнитке демонстрирует специфические черты стиля композитора, опирающиеся на логику последовательного, эстетически управляемого алогизма» (80, 386), корни которого следует искать в эстетических принципах искусства представления.

Мобильный тип музыкальной культуры XX столетия изменил отношение к языковым средствам, утратившим единый канон. Восприятие новаций в сфере языка в качестве «нарушения» практически невозможно, любой прием в отдельности допустим и не воспримется ни как норма, ни как отклонение от нее. Стабильны не элементы структуры — ладогармонические, ритмические, тембро-интонационные, композиционные и т. п., а совокупность приемов в рамках определенной стилистической системы, позволяющая воспринимать предлагаемую модель в виде законченного целого. «Моделью» может быть и конкретный исторически сложившийся музыкальный стиль, например, барокко или классицизм, романтизм или экспрессионизм, и уже — стиль одного композитора, стиль конкретного жанра «серьезной» или «легкой», развлекательной, бытовой музыки, а также, например, фольклор различных национальных корней.

Игровая стихия в композиторском творчестве способна реализоваться на основе таких стабильных стилистических моделей. Заимствованные «извне» и четко воспринимаемые слушателем, они выступают в роли знакомого, «привычного» как «естественного», которое кладется в основу игры. Главным средством здесь оказывается прием «обобщения через стиль», охватывающий все моменты использования стилового тематизма и вообще широко понимаемую стилизацию в разных формах ее проявления.

Игра как вид деятельности существует в двух формах: состязание и подражание (25, 22—23). Стилизация, опираясь на подражание, имитацию, имеет ярко выраженную игровую природу, универсальную для всех художественных сфер. «Под «стилизацией» я разумею не точное воспроизведение стиля данной эпохи или данного явления, как это делает фотограф., — писал В. Мейерхольд в исследо-

вании «О театре» (1913). — С понятием «стилизация», по моему мнению, неразрывно связана идея условности, обобщения и символа» (55, ч. 1, 109). Таким образом, в стилизации всегда заключена амбивалентность игрового состояния. Хотя воссоздание избранной модели при стилизации предполагает, что внутреннее «я» композитора спрятано, оно все равно присутствует «за кадром», обнаруживая себя в авторской позиции, в отборе идей, средств, в манере их подачи. Нарочитая приверженность определенным деталям избранного стиля в ущерб другим выдает руку «нового» автора. Как, например, в искрящейся юмором фортепианной пьесе Р. Щедрина «Играем оперу Россини». В еще большей степени выявляется игровая стихия, если, стилизуя, композитор сам подчеркивает игровое начало умышленным искажением избранной модели (например, в музыкальных пародиях).

Полноценный художественный эффект при стилизации или заимствованном тематизме требует непременно восприятия слушателем амбивалентности звучащего. Если же воспринимается однозначно лишь то, что слышится, без осознания специфичной условности преподносимого, то «игра ума» слушателя не включается и какие-то очень важные стороны авторского замысла остаются не раскрытыми перед ним вовсе. Для успеха здесь равно важны и жизненный музыкальный опыт, слуховой багаж, и возможный толчок «извне» — знание факта стилизации (типа программного обозначения «В подражание...»). Иными словами, игровое начало на данном уровне реализуется тогда, когда материал внутренне амбивалентен, то есть слыша (с позиции автора — экспонируя) одно, воспринимаем и другое — скрытую идею, мысль автора, предлагающего с определенной целью известную модель, которая модифицирована. В направленности этой модификации, в том, что и как показывается, и заключен авторский замысел, придающий игре смысл, миросозерцательное значение. Как у Пушкина: «Сказка ложь, да в ней намек!»...

Совершенно очевидно, что игровое начало и в музыке опирается на «показ со значением». Хотя ни та, ни другая сторона амбивалентного состояния не нуждается в вербализации, точнее — в однозначной конкретизации, двойственность звучащего заключает в себе главный выразительный эффект. Например, в Эпизоде нашествия из Седьмой симфонии Шостаковича на поверхности — марш, угловато-примитивный, олицетворяющий тупую и неумо-

лимую в своей бездушности силу, в глубине — дыхание трагедии, авторский протест злу и насилию, протест, который заново творит в восприятии слушатель. Разумеется, «скрытые» смыслы многозначны, они с трудом поддаются словесной интерпретации и открывают широкий простор для новых оттенков ассоциативного восприятия.

Игровая стихия, реализуясь на уровне материала путем раздвоения звучащего на слышимое и воображаемое, путем «показа со значением», открывает возможность для проникновения в музыку комического.

В силу непрременной амбивалентности все проявления комического принадлежат игре в ее художественном понимании. Любопытно, что в старину актер, лицедей назывался комедиантом, и в наше время в бытовом, житейском смысле «ломать комедию» означает играть, представляться. Если искусство переживания не стремится к комическому (комическое начало может присутствовать как свойство характера отдельных образов, но не проявляться в авторской интерпретации изображаемого в целом), то, напротив, связь комического с искусством представления самая прямая — это связь естества. Примером тому могут служить неоднократно упоминавшиеся народные театральные игровые формы — балаган, театр масок, скомошьи игры, комедия dell'arte и многое другое.

Роль комического в искусстве европейской традиции на различных исторических этапах менялась. Уже упоминавшийся Й. Хейзинга в своем исследовании замечает, что с XVIII века культура постепенно «осерьезнивалась». Та же идея красной нитью проходит в труде М. Бахтина о Рабле. Стремясь проникнуть в самую суть искусства Рабле и его эпохи, Бахтин раскрывает совершенно иное мировоззрение, опирающееся на смеховую основу, мировоззрение чуждое и непонятное Новому времени. В противоположность Ренессансу, последующая эпоха не воспринимала смех как универсальную миросозерцательную форму, способную сказать существенную правду о мире и человеке. Ему оставалась лишь сфера развлечения или наказания порока — отзвуки этой тенденции сохранились вплоть до нашего времени. Эстетика классицизма с ее культом завершенности, строгости, ясности диаметрально противоположна игровой стихии, где все открыто, импровизационно, неожиданно, гипертрофировано. Вот почему это время не смогло не только продолжить, но даже понять эстетическую концепцию бытия в смеховой культуре Ренессанса, определенную М. Бахтиным как «гротескный реализм».

Рассматривая историю развития гротеска, автор замечает: «В условиях монолитной серьезности никакой — даже самый робкий — гротеск невозможен» (11, 44). И он же констатирует, в частности, новое мощное возрождение гротеска в XX веке.

В отличие от литературы, театра, в профессиональном музыкальном искусстве эта картина еще более осложнена многовековой традицией музыки быть связанной со сферой возвышенного, серьезного, идеального. Рожденная атмосферой храма, высокой духовности, такая образная сфера в полной мере сохраняет себя в Большой музыке Нового времени (39, 431—436). А музыкальный романтизм, сосредоточив внимание на внутреннем мире личности, на тайниках человеческой души, способствовал достижению величайших вершин в искусстве переживания. Игровое начало, комическое как тип мышления, как форма выражения глобальных идей, естественно, оставались для композиторов-романтиков чуждыми¹. Разумеется, речь идет о господствующей тенденции. Известны отдельные проявления комического в классической музыке европейской традиции (16). Потрясают предвосхищением грядущего эстетического канона и такие произведения, как «Фантастическая симфония» Берлиоза — явление уникальное для музыки романтизма, сочинение, в котором своеобразно претворилась романтическая ирония литературных корней.

Новейшее время ознаменовалось переворотом в отношении музыки к комическому. На гребне мощного возрождения игровой стихии в культуре и художественном мышлении, уже обретя высочайшее мастерство в отражении и отображении сложных и разноречивых процессов бытия, испытывая огромное воздействие иных художественных систем и прежде всего зрелищно-театральных форм, музыка практически заново осваивала этот канал. Никогда ранее она не знала столь сильного вторжения комического в его разных формах. А гротеск в музыке XX столетия — совершенно особая, не имеющая подобия струя. Этим ключом музыкальное искусство смогло открыть дотоле закрытую для себя сферу — возможность воплощения образов негативных, низменных, зла, жестокости, пошлости (Малер, Шостакович). Смогло показать зло. Без разъяснений

¹ Следствием этого является до сих пор существующая эстетическая позиция, по которой музыке отказывается в возможности претворять комическое.

противопоставить ему идеальное и тем самым на совершенно иной драматургической основе, исходящей из принципа представления, создавать концепции любого трагедийного накала.

Как известно, эффект комического основан на конфликте между привычным, естественным, правильным, то есть идеальным и его нарушением, снижением. Многообразные формы комического зависят от того, что и как осмеяно, а именно: каков объект осмеяния и сколь велик контраст между ним и его воображаемым идеальным прообразом, с одной стороны, и какова позиция «преподносящего» — с другой. Эти формы простираются от юмора, шутки, где объектом может стать любая чем-то выделяющаяся типичная черта характера, образа действия и т. п., в том числе самая безобидная, до сатиры, концентрирующей внимание на дурном, отрицательном, злом; от иронии — насмешки, опирающейся на парадокс несоответствия формы и содержания высказываемого (нарочитое утверждение того, что по существу отрицается), до сарказма — особо язвительной иронии, способной подняться до уровня трагического. Приемы, при помощи которых достигается эффект комического во всех его оттенках, опираются, в сущности, на одно и то же — преувеличение в «показе», влекущее за собой амбивалентность преподносимого. Это может быть пародия (преувеличение в подражании), карикатура (преувеличение в изображении), и, наконец, гротеск — преувеличение и заострение огромной силы, способствующие созданию образов за гранью реального — условных, фантастических, фантазмагорических (17).

В музыке, естественно, с давних пор главенствующее место принадлежит приему пародии — стилизации в «комической тональности». Не случайно многочисленные примеры комического в музыкальной классике в основном связаны именно с ней. Объектом снижения, подражания с нарушением законов модели, может оказаться известный ранее звуковой материал, конкретное произведение, определенный стиль и жанр, манера исполнения и звукоизвлечения, то есть явления музыкального порядка. Подобных произведений в истории музыки огромное множество, но, с точки зрения формы комического, их образный круг, как правило, не выходит за рамки юмора, шутки, веселой и мастерской игры музыканта-профессионала. И сам результат не нарушает традиционного музыкального канона Прекрасного.

Значительно сложнее говорить о карикатуре в музыке. Прямое «преувеличение в изображении» в музыке неосуществимо, поскольку она лишена визуального начала. Но возможность создания воображаемого «зримого образа» открывает пути и для музыкальной карикатуры. О ней можно говорить тогда, когда музыка, воссоздавая зримый пластический образ, одновременно как бы деформирует его, искажает и гипертрофирует детали.

Особое место среди приемов комического занимает музыкальный гротеск. Именно ему принадлежит главенствующая роль в тех новациях в сфере комического, которыми отмечено музыкальное искусство XX века. Гротеск, как известно, характеризует прежде всего одна главная черта — парадоксальность, столкновение противоречивых начал¹. Но за внешним алогизмом и кажущейся ирреальностью преподносимого в гротескном высказывании всегда скрывается железная внутренняя логика, определяемая сверхидеей — тем мирозерцательным началом, ради утверждения которого разворачивается вся «фантазмагория». Именно благодаря этому посредством гротеска способна реализоваться авторская ирония вплоть до сарказма, выявляя активность и четкую направленность позиции художника.

Иронию и тем более сарказм отличает неременная закодированность мысли, иносказание: говоря иронично одно, мы имеем в виду прямо противоположное. Утверждая в качестве кажущейся добродетели дурное, гипертрофируя и заостряя его черты, автор одновременно как бы беззвучно кричит о хорошем, великом, которое в этот момент попорно и раздавлено. То есть чем сильнее контраст между показываемым и подразумеваемым, чем трагичнее противоречие, тем сильнее выявляется авторский сарказм. И делает это гротеск.

Обратившись к гротеску, музыка была вынуждена искать такие средства для воплощения негативных сторон бытия, такие звуковые образы, которые бы ясно

¹ Гротеск — «художественный прием в искусстве и литературе, основанный на чрезмерном преувеличении, совмещении резких контрастов: реальности и фантастики, трагического и комического, острого сарказма и добродушного юмора» (БСЭ).

«Сближая далекое, сочетая взаимоисключающее, нарушая привычные представления, гротеск в искусстве родствен парадоксу в логике» (Пинский Л. Цит. по кн. М. Бахтина; 11, 39).

«Гротеск не знает только низкого или только высокого. Гротеск мещает противоположности, сознательно создавая остроту противоречий» (55, ч. 1, 225).

воспринимались слушателем в необходимом ключе. Эти образы должны были рождать не наслаждение, а, скорее, потрясение, вызывая задуманный протест и неудовлетворенность, способные будить мысль и воображение.

Музыкальный гротеск обусловлен рядом характерных признаков в звуковом материале, создающих впечатление парадоксального, противоречивого, образно емкого и многозначного. Не все из них могут быть в равной мере представлены в каждом тексте, несущем в себе гротескное начало, но в целом, думается, они охватывают основные стороны понятия. Эти признаки, на наш взгляд, следующие.

1. Парадоксальность в несовместимости представляемого и подразумеваемого, когда то, что утверждается, — броско, убедительно, навязчиво показывается (то есть характер звучащего) — отрицается. Это — первооснова гротеска, рождающая иронический и даже саркастический тон.

2. Парадоксальность появления музыкального материала, неуместного в данном контексте. Например, вульгарное, примитивное, «бытовизмы», цитированные или стилизованные как знак пошлости, бездуховности и т. п. в музыке высокого жанра, связанного по традиции с возвышенно-углубленным отражением коллизий бытия (симфония, опера). То есть стилистически несовместимое. Или, например, нарочито радостное, бездумно веселое, самодовольное, внешнее в трагической концепции или углубленном моменте развития. То есть образно несовместимое. Силу такого гротеска продемонстрировал еще Римский-Корсаков «Чижиком» Додона в «Золотом петушке». Велика роль подобных решений у Стравинского, Малера, Шостаковича. На этом прежде всего основана трагическая концепция Первой симфонии А. Шнитке.

3. Парадоксальность благодаря острой пародийности материала, резкой деформации знакомого, понятного, либо непосредственно перед этим представленного звукового образа. В чистом виде данный случай демонстрирует двухчастный цикл Бартока «Два портрета», в котором вторая часть «Урод» является искаженным повторением музыки предыдущей, названной «Идеал». В первой симфонии Шнитке примером может служить появление начала темы финала Пятой симфонии Бетховена, за которым следует ее кривозеркальное отражение, деформация и исчезновение (ц. 103). В «Поэтории» Р. Щедрина — эпизод в ресторане «Берлин», когда солирующее *sembalo* пародирует ресторанный музицирование как бы на разбитом фор-

тепиано (авторская ремарка: *quasi accompagnando*), причем ритмичность и рубленый характер фраз придают ей черты искащенной джазовой импровизации. В опере «Мертвые души» — симфонический (пантомимический) эпизод «Любовь», в котором пародирование «чувствительных» романтических интонаций, трели райских птичек флейт и т. п. призваны создать музыкальный образ сладчайшей идиллии. И во всех этих примерах деформация известной «модели» имеет острую саркастическую направленность, выявляя главную идею гротескного показа.

4. Парадоксальность в силу несовместимости внутреннего содержания момента и формы подачи образа. Поясним сказанное. В основе гротеска лежит обычно обобщенная идея, как бы абстрактная мысль, не конкретизированная в материальном мире. Однако в реализации она рядится в некую конкретную форму, способную сложным ассоциативным путем привести к желаемому эффекту. В музыке гротескные эпизоды подчас принимают форму зрелищного пластического действия — танца, галопа, марша, нередко утрированного до карикатурного. Но в музыкальном гротеске эти жанры теряют свой прикладной характер, вырастая до уровня фантазмагии, создавая нужный эффект ирреальности, условности показываемого.

Пластический характер гротескных образов не случаен: корни его также следует искать в искусстве театра, а шире — в зрелищной традиции гротеска, в его старинных народно-карнавальных формах, где посредством броского пластического образа могла реализоваться главная мирозерцательная идея показа. Исследуя специфику гротеска применительно к театральному искусству, В. Мейерхольд, например, писал: «Гротеск стремится подчинить психологизм декоративной задаче. Вот почему во всех театрах, где царил гротеск, так значительна была сторона декоративная в широком смысле слова (японский театр). Декоративны были не только обстановка, архитектура сцены и самого театра, декоративны были: мимика, телесные движения, жесты, позы актеров; через декоративность были они выразительны. Вот почему в приемах гротеска таятся элементы танца (разрядка моя. — Т. К.); только с помощью танца возможно подчинить гротескные замыслы декоративной задаче» (55, ч. 1, 229).

Как видим, отличительная черта гротеска среди приемов комического заключена в том, что с его помощью возможна постановка глобальных проблем бытия. При гро-

теске объектом внимания оказываются не конкретные частности (подобно, например, явлениям музыкального порядка в пародии, которая в свою очередь может быть использована в более сложной гротескной концепции), но противоречия и сложности мира, обобщенные идеи, требующие критического осмысления. Когда в центре гротескной концепции оказывается человек как противоречивый микромир, появляется еще один важный элемент гротеска — маска.

Маска — один из древнейших мотивов народной смеховой культуры. Исследуя природу маски, М. Бахтин останавливает внимание на ее сложности и многозначности (11, 46—47). Маска несет в себе «и радость смен и перевоплощений», и «веселое отрицание тождества и однозначности», и «отрицание тупого совпадения с самим собой», то есть маска в первую очередь раскрывает амбивалентность игрового акта — «особое взаимоотношение действительности и образа». Ломая границы естественного, она становится символом, знаком инобытия. С позиции театральности маска — условный образ, персонаж, в котором за подачей одних человеческих черт может скрываться совершенно иной смысл и характер, способный войти в резкое противоречие с внешней формой. Именно благодаря этому в маске, по словам М. Бахтина, «очень ярко раскрывается самая сущность гротеска».

Понятие «маска» в последнее время все чаще появляется в музыкаловедческих трудах в роли характеристики тематизма. О маске в музыке, думается, можно говорить именно тогда, когда в материале присутствует названная выше внутренняя амбивалентность и звучащее воспринимается как укрупнение и даже утрировка вплоть до искажения черт чего-либо, некоего «идеала» человеческой личности, который, исходя из слышимого, живет в воображении автора и слушателя.

Принцип «нарушения естественного» (возвращаясь к осмыслению общих закономерностей путем аналогий театр — музыка) может проявлять себя также на уровне процессуальном в самой организации развертывания во времени. В качестве важного свойства театральности обычно упоминается эффект неожиданности, непредугаданности действия, реализуемый в приемах, нарушающих логику в последовательности. Естественному «линейному» течению времени игра противопоставляет свое, при котором могут столкнуться, с одной стороны, события, отстоящие друг от друга во времени, с другой —

развивающиеся одновременно, параллельно, но отдаленные в пространстве. Парадоксальность подобных стыков, условность разворачивания особенно ощутима в тех случаях, когда волей автора (его игрового замысла) эти отдаленные во времени или пространстве события входят в непосредственный контакт¹. Тот же эффект совмещения несовместимого возникает в сопоставлениях действия, показа и авторского комментария к нему (хор в античной трагедии, рассказчик, ведущий — в современной драматургии), внешних событий и внутренних размышлений или игры воображения, раздвоениях актера на персонаж и человека, изображающего этот персонаж, который попутно комментирует свою же игру. К данной сфере «нарушений естественного» относятся и другие «вольности» в обращении со временем — все формы актерской импровизации, приемы остановки действия, повторения, буквальные или в варианте, и т. п.

Как явствует из всего сказанного, главным средством здесь оказывается контраст в последовательности, расчленяющий поток на самостоятельные этапы, в результате которого показ сгустка разноплановых событий отходит от реального течения жизни. Главная цель эффекта неожиданности и контраста — обострение и углубление восприятия показываемого, акцентировка главного для его последующего осмысления.

Для музыки данное «нарушение естественного», казалось бы, должно было быть особенно характерным в силу ее временной природы. Действительно, по существу почти все, касающееся процессуальной стороны, о чем шла речь в связи с театром и кино, проецируется на музыку. И сам по себе контраст для нее — один из определяющих принципов развития. Тем не менее ситуация не столь проста и прямолинейна, поскольку конденсированное образное разворачивание в условном временном потоке для музыки — естественное состояние. И если броский контраст как драматургический прием имеет внемузыкальное (даже театральное) происхождение, то он постепенно адаптировался в музыкальном искусстве постренессансной европейской традиции, став нормой.

Очевидно, с точки зрения контраста, театрально-игро-

¹ Как, например, в «Иване Васильевиче» М. Булгакова. Или пьесе Пристли «Музыка вечером», где герои пребывают в настоящем, прошедшем и будущем, а действие происходит в одной гостиной. Или в фильме Феллини «8½», где в развитии сплетаются настоящие, прошлое и желаемое (воображаемое). Подобных примеров — множество.

вое начало на процессуальном уровне проявляется в том случае, когда сопоставление материализует свойственную игровой ситуации амбивалентность. Сопоставляемые звукообразы в этом случае находятся между собой в сложной связи: с одной стороны, они неразрывны, будучи элементами амбивалентного целого, с другой — пребывают как бы в разных планах, в разных пространственно-временных потоках, выражены разными языками — иными словами, несовместимы и в то же время совмещены. И это способствует отстранению.

Первый вариант такого сопоставления возникает, когда соединяется показ, то есть материал, отделенный от личности автора, зрелищно-действенный, опирающийся на принцип представления, и осмысление показанного, как бы материализованная в звучании авторская реакция, выраженная музыкой переживания¹. Звуковой текст моделирует все этапы игрового художественного акта и тот, что «на поверхности» — сам предлагаемый «показ» во всей его возможной многозначности, броскости, и тот, что «в глубине», в подсознании — авторская позиция в виде сгустка эмоций и соответствующее сопереживание воспринимающих. Пушкинское «над вымыслом слезами обольюсь» нуждалось бы при таком решении в музыкальном воплощении обоих этапов: «вымысла» и сострадания. Воздействие музыки в подобной концепции исключительно сильно, поскольку в этом случае она реализует и свои огромные возможности воплощения эмоциональной сферы, сложной палитры оттенков настроений, направленных к слушательскому сопереживанию.

Характер материала «показа» в подобной ситуации не имеет значения — он может тяготеть к максимальной объективности путем обобщения через звучности вплоть до конкретных звуковых реалий, открытых жанровых или стилистических связей или ярко выраженного зрелищного пластического образа, словно представляя время, место и характер действия. И может, напротив, носить условный, закодированный характер, как, например, при гротеске. Но факт последующего «осмысления», сопоставление в самом тексте двух измерений — того, что мы «видим», и того, в котором пребываем сами в данный момент, рождает

¹ Принцип построения музыкальной концепции на основе такого сопоставления «разного типа музык» (образ реальности — авторская эмоция) как одна из новаций современного композиторского мышления был описан Л. Мазелем в выступлении на V съезде Союза композиторов СССР (50).

амбивалентность игровой ситуации, усиливая остроту и действенность «показа».

Известна характерность такого решения для симфоний Шостаковича, когда театральная, кинематографическая действенность и зримости образов сопутствует эмоционально напряженное высказывание «от автора»¹. Тот же принцип, специфически преломленный и уже положенный в основу целой музыкальной концепции, исползован в опере «Мертвые души» Р. Щедрина. В ней эпизоды внешнего действия — гротескные, сатирические, событийные — сменяются выходами в «лирические отступления», в «авторский мир», исполненный боли и сострадания. (Другой вопрос, что и этот авторский план также сложен, «закодирован», амбивалентен, будучи решенным не открытой музыкой переживания, но снова игровым образом — воссозданием народных протяжных песен, плачей, в их интонационной, тембровой специфике, в их духовности.)

Концепция такого рода открывает возможность для лаконичного воплощения сложных конфликтных коллизий. Уровень напряженности в ней зависит все от того же контраста амбивалентных сторон — характер «видимого» определяет и эмоциональный накал «осмысления» от сосредоточенного раздумья до всплеска активного противодействия, и возможную конфликтную несовместимость сталкиваемых начал.

Следующий вариант сопоставления, заключающий в себе амбивалентность игрового состояния, возникает в том случае, когда «показ» как бы наблюдается со стороны и наблюдатель «виден». Здесь также образуется авторский план, но типа хора в античном театре, ведущего, рассказчика. Он вводит в действие или оттеняет его, оставаясь «безучастным свидетелем» происходящего далее. Аналогично ранее рассмотренному, такое развитие опирается на контраст самостоятельных во времени-пространстве потоков, с той разницей, что в одном случае второй план материализовал авторскую (и слушательскую) эмоцию, переживание, в другом — как бы стороннее наблюдение. Такова, например, функция многих вступительных (и заключи-

¹ Данное наблюдение встречается многократно в исследованиях Л. Мазеля, а также М. Сабининой, В. Бобровского. Весьма симптоматично, в частности, высказывание Л. Мазеля о токкате из Восьмой симфонии по поводу аналогичного сопоставления действенного образа зла и последующей реакции протеста: «Концепция Шостаковича принципиально нова в целом и порождена событиями нашего века» (49, 346).

тельных) построений в концепциях зрелищно-действенного типа, от которых основная образная линия отделена. В «Ученике Чародея» Дюка обрамление и основная часть составляют два независимых образных плана (реальность — чародейство), и их контраст оттеняет основную «показ». В «Тиле Уленшпигеле» Р. Штрауса — также: вступление и «Эпилог» (авторское обозначение) умиротворенно повествовательны, в них заключен и «взгляд со стороны» на бурные «события» центральной части, и образ доброй, старой Фландрии... К подобной конструкции тяготеет и Р. Щедрин¹. Так обрамляется Вторая симфония, «Кармен-сюита», балет «Чайка» как единый цикл из 24 прелюдий и Постлюдии, отвечающей первой Прелюдии. В музыку балета С. Слонимского «Икар» вообще введено «инородное звуковое тело» — вокально-симфонический пласт. Его функция аналогична хору античной трагедии, комментирующему действие, вне которого он находится.

Образное содержание таких авторских отступлений (уже не лирических, а скорее — эпических) от основной линии музыкальных «событий» различно: в них может воплощаться атмосфера ожидания, изображение «места действия», авторское «размышление по поводу», монологи вплоть до своего рода философского обобщения, выявление миросозерцательного значения «показа» (сближаясь с отступлениями лирическими). Главным же с позиции возникающего контраста является не то, каково содержание «отступления», а совсем иное: сопоставление должно воплощать в себе переход в иное время-пространство.

Чувство смены времени создается непременно контрастом темпо-ритмическим. Если эпизод действия тяготеет к пластичности, и воплощению «образа движения», где моторный план — один из господствующих, то выключение из действия (или предварение его) отмечено отказом от главенства «образа движения» или его сравнительно меньшей рельефностью. В этом случае типичны протянутые звуки, отсутствие единой выявленной пульсации, регулярной акцентности или ослабление последней. Но особенно важно перенесение внимания с ритмо-моторной сторо-

¹ Примечательно, что исследователь музыки Р. Щедрин В. Комиссинский обращает внимание на такие вступления, приходя к выводу, что они «по функциональному смыслу, равно как и стилистически, часто остаются словно бы непричастными к нему (основному тематизму. — Т. К.), выпадая из общего контекста». Автор сравнивает их с театральным занавесом, с книжной обложкой (аналогия композитора) (38, 54—60).

ны на мелодико-интонационную (в монологах-размышлениях), свобода и сложность ритмических рисунков в мелодических линиях (речитативно-декламационный тип), замедленные темпы, исполнение *rubato*.

Такие границы исключительно сильны в Четвертой симфонии Им. Калныня, поскольку «образ движения» в основных разделах сочинения предельно рельефен и выходы из него резко переводят в иное измерение. Контраст подчеркивает и сам характер «отступлений» — патетических монологов-провозглашений в монодической фактуре с выключенной ритмической пульсацией. Во Второй симфонии Р. Щедрина аналогична роль первых трех прелюдий: в них заключены атмосфера места действия, томительное ожидание (протянутые линии 1—2-й прелюдий) и напряжение мысли, как бы поиск образов, которые затем станут развиваться «на глазах» (монологи солирующего гобоя, английского рожка, унисонных скрипок, флейты в 3-й прелюдии).

Третий возможный вариант процессуальной передачи игрового состояния возникает в результате изменений «угла зрения» на одно и то же в процессе развития — когда в звуковой текст вводится некое «развенчание» сказанного неожиданным переводом в игровой план. Чаще всего им оказывается комедийное «снижение» только что отзвучавшего. Это может быть пародия, как бы «передразнивание», например, «испорченный канон» эпизода ухода музыкантов во второй части Первой симфонии Шнитке. Либо сопоставление «музык», из которых вторая словно перекрашивает смысл первой, внося многозначность в образное содержание. Так, в стремительном финале Второго фортепианного концерта Щедрина сопоставлены «две музыки» как две стороны одной медали, два взгляда на жизнь с разных позиций: первый — токкатно-моторный, «серьезный», вызвавший у кого-то, в частности, «ощущение деловой активности, совершающейся на наших глазах упорной работы, созидания» (38, 87); второй, сохраняющий ту же пульсацию, ту же остроту и действенность моторики, — уже джазовый (в данном контексте как бы шуточный). Их сопоставление переводит начальную «реальную» деловитость на уровень «кажущейся», а все вместе становится изящной игрой весело и оптимистично настроенного наблюдателя. В эпизоде «Сотворение мира» (№ 8) из одноименного балета А. Петрова соединяются два стиливых материала классицистского наклонения. Первый (*Andante*) — как бы «благочестиво»-патриархальный,

умиротворяющий, второй — озорной, благодаря «легкожанровому», джазовому оттенку (традиционные фактурные приемы, соответствующие ударные), и это сразу развенчивает «строгость» высказывания. Игра в материале становится отправной точкой игры на процессуальном уровне.

Однако в ином контексте подобная «шутка» может вырастать и до масштабов гротеска, придавая образному развитию трагический оттенок. Именно так воспринимается один из моментов *Concerto grosso* Шнитке. Речь идет о пятой части — Рондо. Среди множества типов «музык», сплетающихся в сочинении, главная тема Рондо (*c-moll*) наиболее эмоциональна, открыто романтична. Ее характер складывается с первых звуков в лирически трепетном дуэте-диалоге солирующих скрипок, сопровождаемых арпеджиями клавесина, дуэте, исполненном чистоты и нежности. Контрастные рефрену эпизоды по-разному стремятся «задавить» этот душевный порыв — механистичностью ритмических пульсаций, моторных общих форм движения, рациональной упорядоченностью линейных полифонических средств, включая и графически четкие имитации вычлененной начальной интонации темы. Но если во всех названных приемах наблюдается как бы внешнее вытеснение главной темы-образа, то в одном из случаев происходит своего рода уничтожение его «изнутри» развенчанием самой сущности. Таково неожиданное «чувствительное» танго (*п. 14, Menu mosso*), резко прерывающее звучание темы. Это танго опирается на те же интонации, сначала завуалированно, потом явно, на те же тембры солирующих скрипок и клавесина, прекрасно вписывающихся и в «ресторанную» звуковую атмосферу. Эмоциональная открытость чувств обращается сентиментальной пошлостью, непосредственность и искренность осмеиваются...

Как видим, игровое состояние на процессуальном уровне связано с присутствием неких разновременных потоков, которые взаимно остранены. Данная мысль, как представляется, требует некоторого пояснения.

Процессуальное художественное произведение пребывает, как известно, в трех временных измерениях. Первое, оправдывающее его строгое отнесение к временным художественным формам, — реальное (онтологическое) время. Второе — иллюзорное время, моделируемое автором, определяется как художественное (гносеологическое, концептуальное). Третье, обусловленное внутренними свойствами воспринимающего, его опытом, воображением, тем-

пераментом, — психологическое (перцептуальное) время¹.

Все три времени присутствуют в любом временном художественном акте, являясь естественным способом его существования в мире. И хотя их множественность рождена условным характером искусства, эта условность привычна и потому естественна. Искусство переживания, где воспринимающий тяготеет к максимально возможному слиянию с преподносимым, не стремится заострять внимание на иллюзорности воплощенного художественного времени. Напротив, искусство представления, для которого условность — важнейшее средство передачи содержания, путь к скорейшему осмыслению «сверхидеи», делает контраст временных измерений предметом своего пристального внимания. Игровая стихия в этом случае предлагает разные формы игры со временем.

Например, в приведенных выше сопоставлениях музыкальный текст моделировал в себе такое столкновение несоединимых процессов. В паре *показ — реакция* происходил как бы резкий выход из условного гносеологического времени «показа» в иное, quasi реальное (в сравнении с предыдущим), возводя все вместе на более высокую степень условности. Аналогичным образом пара *введение (комментарий) — показ* опиралась на то же противопоставление: условная реальность — условная условность². И перевод уже обратным восприятием отзвучавшего в игровой план также создавал последовательность типа реальное-условное.

Художественное время в концепциях, насыщенных контрастами, уплотнено. Контрасты «разных временных планов» это еще более усугубляют. Если «время есть измерение изменений» (6, 345), то именно «изменения» оказываются главным средством его уплотнения. Эти изменения — события в музыкальном тексте, каждое из которых связано с заметным нарушением естественного тече-

¹ Для иллюстрации позволим себе привести упрощенный пример: слушатель переживает как одно «прекрасное мгновение» (психологическое время) симфонию, длящуюся сорок минут (реальное время), заключающую в себе повествование о целой жизни (художественное) со всеми ее радостями и трагедиями.

² Даже если музыкальный материал «показа» опирается на образы объективного характера, то есть как бы более «реален», чем его субъективное осмысление; при таком сопоставлении осмысление идет с позиции соотношений отраженного времени «показа» событий (как бы художественное) и времени, в котором пребывает «наблюдатель» (как бы реальное).

ния времени вплоть до выпадения развития из данного потока, перехода в другое измерение. Чем больше «событий»¹ и чем неординарнее они с позиций линейного развертывания во времени, тем условнее процессуальная сторона музыкального решения в целом и больше возможностей для проявления игровой стихии.

Рост игровой начала в музыкальном искусстве нашего столетия не случайно открыл для музыки дополнительные возможности в обращении со временем — это явление, общее для культуры в целом. Как констатирует Вяч. Иванов, «... в искусстве XX века [...] время приобретает особое значение и как тема, и как принцип конструкции произведения, и как категория, вне которой невозможно воплощение художественного замысла» (31, 39). Второе и третье — время как конструкция и время как художественная категория; естественны для музыки, они охватывают закономерности процессуальной стороны музыкальной формы и драматургии, включая в себя любые особенности и новации временного развертывания. Здесь находится точка пересечения с другими процессуальными искусствами, открывающая возможность для взаимного воздействия, транспонирования. Напротив, время «как тема» имеет немзыкальные корни. Художественное воссоздание потока сознания, двустороннее движение во времени, параллельное одновременное действие и т. п. получили богатое освещение в литературе, театре, кинематографе. Но и музыка XX века уже в результате немзыкальных влияний особым образом отразила ту же идею парадоксальных смещений, движения во времени. Это сделала полистилистика (95, 289—291).

Связь полистилистики с театральностью, с игровой стихией очевидна. При опоре на стилевой тематизм в ней имеет место намеренная репрезентация элементов чужого стиля, игровая по своей сути, «показ со значением». Но помимо материала здесь важное иное — идея конфронтации, положенная в основу замысла. Полистилистика основывается на преднамеренном, ясно фиксируемом стилистическом контрасте внутри сочинения, будь то «свое» — «чужое» или «чужое» — «чужое», но главное — разное, казалось бы, несовместимое и все же совмещенное.

¹ Отталкиваясь от понятия Ю. Лотмана в связи с проблемой сюжета, то есть развития образов во времени: «Событием в тексте является перемещение персонажа через границу „семантического поля“» (45, 282).

Чем выражено «чужое» — коллажным введением цитатного материала, адаптацией элементов заимствованного конкретного стиля или их авторской стилизацией — значения не имеет. Важен факт броских стилистических контрастов, при которых конфронтация составляет существо концепции.

Стиль — явление историческое, он отражает в себе целостное мировосприятие эпохи, индивидуальность конкретной личности, специфику национального мышления. В нашем сознании он складывается в некое целое, четко привязанное к определенной исторической, культурной, национальной среде. Воспринимая в звучании «дух» стиля через внешние черты, ассоциативное мышление выявляет прочные связи с конкретным временем-пространством¹.

Совершенно очевидно, что при обращении композиторов к полистиликтике ими движут внемusыкальные мотивы, родственные драматургически-режиссерским. Они оперируют избранными материалами как символами, как персонажами музыкального действия. Противопоставляя, сталкивая разностилистический материал в единой концепции, композитор словно приглашает слушателя на спектакль, где действующими лицами становятся эти знаки времени, несущие в себе сложный круг образных ассоциаций. «Показ со значением» делает предметом внимания само взаимодействие стилей как взаимодействие мироощущений, реально разобщенных во времени и пространстве. Своей в игре «нарушение естественного» касается здесь именно процессуальной стороны бытия: художественное время «показа», нарушая логику его естественного течения в «ходе истории», благодаря нарочитой условности отторгается от реальности, что и создает амбивалентность игрового состояния. При этом, чем больше удаленность «стилистических представлений (на оси культурно-исторической, национально-географической, аксиологической, 53, 37), чем острее и парадоксальнее их столкновение, тем сильнее выявляется игровая сторона музыкальной концепции. Миросозерцательное значение такой игры, смысл «показа», как и должно быть, лежит за пределами текста. Игра музыкальными стилями оборачивается игрой во вре-

¹ Любопытно, что В. Медушевский, говоря о пробуждении конкретным произведением стилистической установки, благодаря которой восприятие отсекает иные возможные ассоциации, добавляет: «если, разумеется, композитор не имеет намерения ими играть» (53, 36). Именно это «намерение» в данном случае нас и интересует.

мени, игрой со временем, смыкаясь в этом с другими художественными системами настоящего.

Содержательная направленность такой игры стилями имеет широкий диапазон: сопоставление мироощущений может воплощать конфликтное начало как диалог «несогласия», «непонимания», либо, напротив, неожиданно выявлять возможность новых связей в меняющемся, но едином мире. Концепция такого типа может быть исполнена и трагизма (особенно будучи решенной в гротескном плане), и юмора, но при любых вариантах она — философична, так как непременно влечет на достаточно высокий уровень обобщения, где в центре внимания оказываются добро и зло, гармония и хаос, внешнее (показное) и внутреннее, истинное и ложное...

Например, в Пятой симфонии Г. Канчели через все сочинение проходит клавишинная тема, которая по принципу полистиликтики сопоставляется с основным многоконтрастным материалом симфонии. Ее появления — коллажи в последовательности, материал — авторская стилизация темы раннеклассицистского плана, в которой и клавишинный тембр, и интонационная основа создают образ хрупкий, гармоничный, несколько наивный, словно несбыточная мечта об идеальном. Присутствие этой темы в симфонии противостоит всему остальному и, благодаря острашению, оттеняет мучительную напряженность развития основных образных линий. Но не только. Одновременно она как бы олицетворяет оптимистическую направленность произведения, веру в непреходящие духовные ценности¹.

У Щедрина игровые возможности полистиликтики наиболее броско реализованы в трех эпизодах «Анны Карениной»: сценах у Бетси Тверской, на скачках и в итальянской опере. В каждом из них композитор прибегает к контрапункту стилистически несовместимых пластов, предлагая вниманию сразу оба взаимоостраненных плана: представления и переживания. Контраст выявлен с максимальной силой: звучания, разобщенные стилистически, разобщены и в пространственном преподнесении, одно идет со сцены, другое — в оркестре. Салонное фортепианное музицирование, «парковая» духовая музыка, оперный дуэт Беллини,

¹ Напротив, внешне подобное противопоставление «музык» в «Сотворении мира» А. Петрова имеет уже иной, юмористический оттенок из-за «снижения» через легкожанровые, джазовые стилистические элементы внутри классицистского пласта, о которых уже шла речь.

введенные как коллаж в текст сочинения, находятся в непреодолимом конфликте с напряженным симфоническим развитием, пребывающем в ином измерении, вне «показа».

И уже всеобъемлющий характер приобретают игровые свойства полистилистики в двух симфониях А. Шнитке. Подобно Первой, в которой, как помню, многоплановая конфронтация стилей, разобренных не только «во времени», но и в разных слоях культурного пространства», явилась главным средством в воплощении замысла, игра стилями определяет и лицо Третьей. Происходит это, естественно, при иной внемузыкальной посылке: сочинение специально написано к открытию нового зала «Гевандхауз» в Лейпциге, и авторская мысль обращена к немецкой музыкальной культуре, охватываемой как некое сложное, многосоставное целое. Четырехчастное симфоническое полотно разворачивается перед слушателем словно спектакль или фильм, но не документальный, а игровой, сложно-ассоциативный, материалом которого оказывается громадный исторический пласт, жизнь, культура... Композитор широко использует разнообразные приемы стилевой персонификации: в музыкальном действии сквозь медитативные погружения и трагические взрывы то явно, то размыто проступают звуковые образы, рожденные великими художниками, среди них — Бах, Моцарт, Бетховен, Брамс, Вагнер, Малер, Берг... Концепция целого прежде всего осуществляется методом полистилистики как приема музыкальной игры во времени.

В несколько ином плане игровая стихия реализуется и в других видах свободного обращения со временем, когда музыкальное развитие, опираясь на неожиданное, непредсказуемое, также пребывает в русле игрового состояния. Подобный эффект, например, создает широко понимаемая импровизация.

Теория игры, как уже говорилось, выделяет два типа игрового поведения — подражание и состязание. Подражание — основа театральности, лицедейства, направленного к «показу со значением», когда за изображаемым угадывается идеальная модель. Иное в состязании — здесь в центре внимания находится особая форма самовыражения, самосовершенствования (в соперничестве с кем-то или как бы с самим собой). В отличие от подражания, где разные формы «действия» являются лишь средством в передаче сходства с изображением, средством для рождения ассоциативных связей, в состязании — «действие» изобретательное, совершенствуемое, усложняемое, есть сама

цель. Игра-состязание уже в художественном наполнении и лежит в основе импровизации.

Искусство музыкальной импровизации прошло огромный исторический путь развития в разных национальных и культурных регионах мира. Сами формы существования музыкальной импровизации также различны, они включают в себя и вид музицирования, и особые свойства музыкального материала. Возрождение игровой стихии в искусстве XX века вызвало в профессиональной музыке усиление интереса к импровизации в ее разных формах, но реализовался этот интерес особым образом. В соответствии с эстетикой представления важное место заняло изображение импровизации, показ импровизации как специфического игрового процесса — своего рода «спектакль в спектакле».

Подобный «спектакль» может быть разного типа, исходя из того, какая сторона импровизации предлагается вниманию. Прежде всего, им становится показ импровизации как вида музицирования, единичного художественного акта, свершаемого «на глазах», подобно зрелищу. К этому устремлены алеаторические приемы, по воле автора открывающие путь исполнительской импровизации внутри соответственно задуманной им концепции. Сюда же относится специальное введение в оркестровый состав импровизирующих групп (джаз, джаз-рок и т. п.), для которых искусство импровизации — естественное состояние, основная форма бытования. Например, в Концерте С. Слонимского для симфонического оркестра, 3-х электрогитар и солирующих инструментов трижды возникают такие импровизационные зоны, именуемые автором *Cadenza* (ц. 25^а в первой части, ц. 33^а во второй части, ц. 75 в третьей части). В Первой симфонии А. Шнитке помимо общеоркестровых алеаторических моментов во вторую часть включен специальный эпизод в роли Скерцо, в основе которого лежит принцип импровизации-соревнования¹. Характерно, что этот эпизод автор сам именует «Игрой». *Concerto leg-giero* Г. Рамана для струнного оркестра и джазового ансамбля также насыщено джазовыми импровизационными эпизодами, полифонически объединенными со стабильным пластом.

¹ Хотя автором предложен для этого эпизода и нотный текст, замысел дает право выбора дирижеру. На концерте в Горьком в этом месте была свободная импровизация-соревнование, исполненная музыкантами джаз-рок ансамбля под управлением Г. Гараняна.

С другой стороны, «показ импровизации» может заключаться в воссоздании не только «духа», но и «буквы» импровизационного музицирования в фиксированном авторском тексте. В таком тексте демонстрируются специфические свойства материала, характер преподнесения и развертывания образов, исходя из особенностей импровизационного мышления. Причем в подобной концепции черты импровизации должны быть поданы броско, крупным планом, как и надлежит «показу».

Импровизация — один из древнейших видов творчества. Ее истоки восходят к синкретическим художественным формам, ко времени, когда содержанием художественного высказывания становилась непосредственная чувственная реакция на конкретные образы окружающего мира¹. Иными словами, сиюминутность, неожиданность и переменчивость образов, на которых фиксируется внимание и которые служат отправной точкой эмоционально наполненного движения, с одной стороны, и непрерывность свободного развертывания, погруженного в атмосферу игры-соревнования, с другой, охватывают в общем плане важнейшие стороны импровизации. Этим обусловлен ряд специфических черт музыкального материала, способствующих созданию «образа импровизации».

Таков прежде всего ярко выраженный кинетический план, многообразие форм пластичности, воссоздающей «образы движения». Корни этого следует искать в синкретическом характере древних импровизаций, включавших в себя пластический элемент, и в господстве движения, «действования», свойственном импровизационному высказыванию.

Далее, существенна ведущая роль вариантно-вариационного метода, придающего развитию характер непрерывно обновляемого единого процесса. С точки зрения импровизации важно не что модифицируется в процессе развития, но как это делается — именно в данном направлении работает фантазия и изобретательность импровизатора. Названный метод распространяется на разные уровни музыкального целого от малых конструктивных единиц музыкальной речи — мотивов, фраз до построений синтаксического и композиционного уровней, открывая возможности для неограниченной свободы ритми-

¹ См. статью С. Бирюкова «Импровизационность в музыке» (14, 113). В дальнейшем изложении мы используем также ряд положений автора.

ческого развития, разнообразных структурных, тембромфактурных преобразований. Такая ритмо-интонационная свобода и текучесть при одногласном изложении создает особую для импровизационности форму самовыражения импровизирующего.

Третья особенность — возможная свобода композиционного плана, как бы воссоздающая сиюминутный характер впечатлений, раскованного высказывания. Именно в ней отражается неременная для игровой ситуации неожиданность, непредугаданность действия, происходящего «на глазах».

Четвертая — тенденция к виртуозности, к усложнению, порождаемая игровой атмосферой, которая сопутствует импровизации. Именно отсюда, от игры-соревнования ведет начало репрезентативный характер импровизационного высказывания — отправная точка концертности. Не случайно концертный жанр во многом аккумулирует отдельные черты импровизационности (атмосфера игры-соревнования в целом; каденция — в частности). А в современной музыке все концерты, рассматриваемые нами в русле театральности, непременно включают показ импровизации как игрового действия в качестве одного из важнейших составных элементов концепции. Остановимся на некоторых примерах.

Концерт-буфф С. Слонимского, произведение, в котором игровое начало выражено открыто и с блеском, состоит из двух частей: Каноническая fuga и Импровизации. Соответственно наименованию вся вторая часть, кульминационная в драматургии сочинения, представляет собой тот самый «спектакль в спектакле», основанный на показе импровизации в ее разнообразных формах. Открывает часть вступительная каденция флейты, в которой воссоздается свободное ритмо-интонационное развитие с опорой на вариантность. Далее следует главное — собственно пластическое импровизационное действие. Сначала в него включаются фиксированные в тексте импровизации фортепиано, ударных, трубы, флейты, вариантно развивающие несколько остинатных тематических образований (о них уже шла речь). Все происходит с возрастающей виртуозностью, изобретательностью, которая касается и ритмо-интонационных особенностей, и тембровой и фактурной сторон (разные способы игры, расширение состава участников-ударных, переброска элементов темы от одного инструмента к другому, полифония пластов и т. п.). Затем наступает следующий, мобильный этап (с. 31), в котором, как ска-

зано в авторской ремарке партитуры, «предусмотрена коллективная полифоническая импровизация всего ансамбля по заданной музыкально-тематической канве» — то есть вводится и показ импровизации как типа музицирования¹.

В оркестровом концерте Тоссаметто В. Баркаускаса импровизационности отдана третья часть, называемая *Cadenza*, которая включает в себя два различных по типу импровизации этапа. Сначала музицирование носит характер свободного самозъявления индивидуумов-солистов (V-по I, V-по II, V-Ia, V.-с.), перерастающего в игру-соревнование друг с другом, сложную имитационно и ритмически, подчеркнуто виртуозную. Второй этап переключает внимание на пластически-действенные образы (чему особенно способствует присоединившийся к четырем солистам «ударный» рояль); эпизод приобретает характер динамичной, раскрепощенной театрализованной игры, которая вершится «на глазах».

Есть импровизационная по обозначению часть и в *Concerto grosso* А. Шнитке — четвертая, *Cadenza*. Ее функция в цикле — маленькое интермеццо солистов перед драматургически очень важным *Rondo*, тогда как в исполнительском плане это действительная каденция двух солистов, их дуэт-диалог. Характер диалога, опирающегося на имитационный принцип, создает и постепенно усугубляет «дух соревнования», который в заключении естественно приводит к свободной импровизации во времени по заданной канве (алеаторика).

В Концерте П. Плякидиса «Переключка» импровизационность пронизывает уже все сочинение, опирающееся на закономерности ограниченной алеаторики. Причем само программное обозначение несет в себе идею соревнования,

¹ Импровизационный дар — одно из ярких свойств С. Слонимского. О нем пишет в своем исследовании, посвященном творчеству композитора, А. Милка, приводя интереснейшие факты (58, 102—103). Так, Слонимский «мог в своей импровизации «нарисовать» портрет знакомого лица или выразить «заказанное» настроение...» А в открытом концерте в феврале 1975 года композитор выполнил импровизацию на предложенные публикой темы: «в заданном музыкальном стиле» (Бах, Моцарт, Бетховен, Шопен, Стравинский, Прокофьев); «на темы живописи» («Гималаи» Рериха, живопись Шагала), «музыкальные картинки на темы из художественной литературы» («Паниковский идет на гуся», двойная fuga «Слон и Моська»). Все это — проявление ярко выраженной театральности мышления в предлагаемом понимании, где сочетаются импровизационность (игра процессуальная) и стилизация (игра в материале), зрелищность с опорой и на персонафикацию и на пластичность, поиск ключа транспонирования, рожденный взаимодействием художественных систем и т. д.

обмена звучаниями темброво и пространственно разобщенных инструментов и групп.

Во втором фортепианном концерте Р. Шедрина вторая часть цикла называется «Импровизации», но, кроме того, импровизационные зоны возникают и в других частях: в первой («Диалоги») все вступительное построение солирующего фортепиано (*Tempo rubato*) до начала ритмически организованного основного раздела представляет собой фортепианную импровизацию типа свободного текучего самовыражения; в третьей («Контрасты») вступительное построение солиста («настройка» инструмента и большой декламационный пассаж) — также. Сама же вторая часть являет собой показ импровизации как «игры на глазах», в которой динамика движения при единой жесткой пульсации восьмьюми становится канвой, на которой расписываются ритмические импровизационные узоры, идет захватывающая тембро-фактурная игра. Характерно, что здесь автор также моментами выходит из фиксированного текста, давая солисту возможность непосредственного импровизационного музицирования (ц. 37—38; ц. 43—44; ц. 55; ц. 59).

Наконец, особый случай — весь концерт «Озорные частушки» Шедрина, отражающий импровизационное игровое действие как «спектакль в спектакле». Главное здесь заключено не только в исключительной характерности ритмо-интонационных и пластических деталей музыки, принципов развития, виртуозности и прочее, но в воссоздании самой атмосферы игры-состязания, типичной для исполнения частушек. В результате, несмотря на стабильный текст, в сочинении возникает и другой план — *quasi* импровизационный тип музицирования.

Фольклорное представление, каковым является сфера бытования частушки, принадлежит, в сущности, к древним ритуальным, обрядовым формам — в данном случае к ритуалу шутливо-импровизационной игры. Но игровое начало присуще любому ритуалу. М. Друскин, солидаризируясь в этом с И. Хейзингой, пишет, что ритуальное «есть высшее духовное выражение игрового принципа — так свершается действие», и добавляет затем: «Это действие может быть и «шутейным», гротесковым, и сакральным, вдохновленным извечными проблемами бытия...» (27, 18). Разворачиваемое «на глазах» музыкальное действие, пронизанное магическим нервом единого ритмо-пластического развития, несет в себе игровое начало в силу первозданной связи с ритуальным, обрядовым. Даже вне зависимо-

сти от контекста. Таково свойство самого материала, как бы замкнутого в конденсированном времени-пространстве, резко отключенном от реальности. Ритуальность пронизывает, например, Четвертую и Пятую симфонии Иммануэля Кальныня, все действенные эпизоды Третьей симфонии А. Тертеряна, причем в основу вступительной импровизации литавр в последней из них положен материал действительного тибетского ритуала...

Еще одной возможной формой проявления игрового начала (вновь возвращаясь к аналогиям театр — музыка), помимо свойств материала и процессуальной стороны развертывания, является совмещение нескольких самостоятельных художественных пластов (актерская игра, музыка, пение, танцы и т. п.) в синтетической партитуре — своего рода единовременный контраст разных языков условности. Настройка на один «код условности» смягчает игровой эффект, поскольку благодаря адаптации восприятия возникает иллюзия реальности, естественности. Например, в таком условном театральном жанре, как опера, где актеры поют, подготовленный слушатель-зритель этой условности не замечает. Необходимость переключаться на разные «языки», а точнее — владеть сразу несколькими одновременно, чтобы воспринимать спектакль во всей его полноте, соответственно усиливает ощущение условности происходящего, игры, создает необходимую дистанцию между зрителями и сценой. Кроме того, и сами используемые художественные пласты, действуя параллельно, освещают одно явление с разных позиций и тем самым также акцентируют главное, на чем следует заострить внимание. Б. Брехт, разрабатывая теорию театра представления, формулирует данную идею следующим образом: «Все братские искусства, связанные с искусством актерской игры, призываются не для того, чтобы создать некое «единое обобщенное произведение искусства», в котором все бы они растворились и затерялись; нет, все они вместе с искусством актера должны решать общую задачу различными путями, а их взаимодействие заключается в том, что все они взаимно отчуждаются» (18, 207). Иными словами, многостильность, полижанровость, сложный конгломерат различных приемов могут стать одним из средств броского театрально-игрового воплощения замысла.

Современное музыкальное творчество предлагает свои аналоги подобных решений. Речь идет о возрастающей роли всевозможных синтетических форм, сплетающих под эгидой музыки самостоятельные художественные пласты в

разнообразных комбинациях — инструментальные и вокальные звучания, танец и другие типы движения, свет и цвет, декламационно поданное слово и т. п. К подобной «стереофонии», но уже моделируемой в самом звучании, приближается многоэлементная полистилистика, с внутренним остранением стилистических пластов, включенных в «игру стилями».

Только в русле подобных поисков могло родиться и найти затем соответствующее воплощение в театре такое синтетическое сочинение, как вокально-хореографическая симфония А. Петрова «Пушкин. Размышление о поэте». В нем сплетены музыка (симфонические эпизоды, сольное пение и хоры), хореография, чтение стихов, весь свето-цвето-декоративный ряд, предложенный художником, причем условность многоэлементного синтетического действия усилена дополнительным композиционным приемом: рамкой-обрамлением (выстрел в начале и конце сочинения), делающим основное развитие (воспоминание-размышление) «показом» в «показе»...

Введение в балет оперной сцены и музыки духового оркестра, а в оперу — хорео-пантомимических эпизодов, в которых главный поющий герой и его партнеры переходят на иной «язык условности», — все это также пребывает в русле театрально-игровой многоканальности с множественным остранением составляющих, утверждая последовательный режиссерский подход Щедрина. Аналогичным образом, но уже вне сцены, «стереофония пластов» возникает, например, в «Поэтории»; эти пласты: музыкальный (сам по себе сложный — вокально-симфонический), декламационно-словесный (речь идет не о тембре, а прежде всего о самостоятельной художественной значимости стихов А. Вознесенского, читаемых им самим) и визуальный (лице). В результате данной «стереофонии» сочинение уподобляется поэтическому спектаклю, но с приматом музыкальной драматургии и режиссуры, организующих целое.

С этим же стремлением к «многоканальности» связан интерес в вокальных сочинениях к текстам, обладающим помимо их собственно смысловой стороны дополнительным радиусом воздействия, благодаря их знаковости. Подобный эффект, например, создают документальные тексты, которым сопутствует дополнительный ассоциативный круг широкого диапазона (это — тоже в своем роде стилизованный материал, «знак эпохи»), а также и тексты фольклорные. Положенные в основу синтетического сочинения, они параллельно живут своей независимой жизнью. Слово, да-

же гармонично взаимодействуя с музыкой, одновременно отторгается от звучания, заставляя воспринимать два самостоятельных информативных пласта: художественное высказывание и живой факт, мысль, специфическую образность. Таковы многие сочинения на народные тексты, рожденные в русле «фольклорной волны», например, «Песни вольницы» С. Слонимского, оратории «Ленин в сердце народном» Р. Щедрина, «Миг истории» К. Хачатуряна. В обеих ораториях исторические факты, сильные своей достоверностью, и художественное обобщение, выраженное музыкой, «стереофонически», дополняют и оттеняют друг друга, а все вместе создает тот самый театральный эффект совмещения взаимоотраженных пластов, «многоканальный поток» представляемого.

Сходная идея, но реализованная в произведении сатирического плана, лежит в основе «Бюрократиады» Р. Щедрина. Текст «Курортной кантаты» — документальный, это — «Памятка отдыхающим» в пансионате. Вся концепция основана на сарказме: высоким кантатно-ораториальным стилем с барочным наклоном и обилием полифонии, в основном строго, драматично, моментами «возвышенно» и в целом очень «серьезно» воплощаются в музыке бюрократические косноязычные сентенции «Памятки». Эффект комического рождается парадоксальной несовместимостью стиля и жанра музыки с текстом, который в смысловом плане отторгается от звучания. Сочинение превращается в гротескный спектакль.

На том же принципе игрового взаимоотражения художественных пластов основываются разнообразные виды так называемой аудиовизуальной музыки, то есть включающей зрительный план. Световые и цветовые эффекты, движение исполнителей вплоть до явления инструментального театра — все то, о чем ранее шла речь как о средствах внешней театрализации музыки путем введения пространственных компонентов, с игровой точки зрения является дополнительными художественными каналами, образующими вместе с музыкой многоэлементное синтетическое условное действие.

Подобные композиторские поиски обнаруживают уже открытую устремленность к театру, так же как, например, «музыкализация» драматического спектакля проявляет встречную направленность к музыке. Авторы таких произведений в своем мышлении сближаются: если режиссер начинает мыслить и творить композиторски, то музыкант уподобляется режиссеру. Причем не только в

освоении пространства, в разработке взаимоотношений, составляющих синтетическое целое элементов, но и, естественно, в самом отношении к музыке...

Игровая стихия — не просто «потеха». Это особый мир существования и развития образов, специфическая и сложная форма отражения жизни, подчиненная своим законам. Как у Н. Матвеевой в стихотворении «Отголосок»:

Отголосок рисует
Против правил, и этак и так
И, резвясь, воедино связует
Марс, Афины и старый башмак.
Шквал, корзина, известка,
Страшный Суд и дорожная грязь,
Ветер, зеркало, хворост, повозка
И на старых обоях сырая полоска
В продолжении отголоска
Обретают бессвязную связь...

Главное средство игры — остранение. Главная цель — разбудить воображение, дать возможность за алогизмом увидеть скрытую логику, через иносказание, через множественность возможных прочтений, сложным ассоциативным путем «обрести» ту «бессвязную связь», которая ведет к осмыслению...

Дух игры, гротескной или ритуальной, исполненной юмора или трагедии, празднично-импровизационной или философски-насыщенной, напряженной, отражающей сложные коллизии бытия, — в разной мере и разных оттенках пронизывает музыку, связанную с театральностью. И вершит эту игру автор — композитор и режиссер в одном лице.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

МУЗЫКАЛЬНАЯ РЕЖИССУРА

Определение «композитор-режиссер» уже никого не поражает. Тем не менее неожиданное словосочетание — не просто образ, за ним скрывается некое новое качество, воспринимаемое интуитивно, но явственно заключающее в себе одну из граней сложных музыкально-театральных

связей. Эта грань отражает «начало начал» — тип мышления художника.

В исследовании М. Кагана «Морфология искусства» театр не выделяется в самостоятельный вид искусства. В своей классификации автор исходит не из результатов «дел рук человеческих», он идет от творца, источника создаваемого художественного произведения. Таким образом, отдельно рассматриваются «виды актерского творчества», «виды и разновидности изобразительного творчества», «виды искусства синтетически-синкретического типа». В числе последних, по Кагану, оказывается и творчество режиссерское.

Искусство режиссера специфично. В отличие от иных форм индивидуального творчества, оно вершится за счет чужой «материальной» базы, причем не одной, а многих, каждая из которых существует в художественном мире и сама по себе. Его вызвала к жизни необходимость «некоего специфического объединяющего начала, некоей особой художественной энергии, которая была бы способна организовать возникающую сложную систему, связать все ее грани воедино, в одно живое целое» (34, 374; разрядка моя. — Т. К.). В результате приложения этой «особой энергии», в результате существования данного типа творчества и рождается театральное или кинопроизведение как самобытная и завершенная синтетическая художественная форма.

Театр стар, как мир. Однако в сборнике статей, посвященном вопросам режиссуры, редакционное вступление декларирует, что очерки сборника «посвящены малоизученной теме: возникновению в недрах русского сценического искусства принципиально нового художественного творчества — режиссерского», имея в виду период начала нашего столетия (87, 3; разрядка моя. — Т. К.). Как понимать подобный парадокс?

Вопрос, сколько лет режиссуре, — предмет споров теоретиков театра. Различают длительную историю «искусства режиссуры» и краткий период «профессии режиссера», «личности режиссера» в театре, расчленяют понятия «режиссуры» как творчества нового типа и древнего «постановочного искусства» и т. п. За всеми размышлениями и спорами подобного рода по существу стоит единый вывод: всегда были некие силы, объединяющие элементы театрального действия в единое целое (эту функцию исполняли ведущие актеры, антрепренеры, в известной мере и

сам драматургический литературный материал), но искусство режиссуры «как специфический тип художественного мышления и творчества»¹ — явление, в полном своем блеске развернувшееся лишь в нашем столетии.

Главная функция режиссерского творчества, условно, — организационная. Пользуясь «готовым» материалом, художник-режиссер организует во времени и пространстве избранные им для синтеза художественные элементы². В том, что он изберет и как соединит, и будет смысл его авторской концепции, его индивидуальное творческое решение, включая трактовку того или иного образца литературной драматургии. (Разумеется, речь идет об искусстве режиссуры вообще, с установкой на безусловную художественную полноценность результата, на органическое единство литературной первоосновы и ее зрелищного прочтения.) При таком понимании режиссерского искусства постановщик оказывается автором «в последней инстанции», а результатом его художественного творчества становится так называемый режиссерский театр или кинематограф.

«Режиссерский театр» — явление XX века. Сейчас его существование общепризнано (хотя и сегодня ему противопоставляют «актерский театр»). Но путь к признанию не был легким, новому явлению сопротивлялись не желавшие сдавать позиции актеры, драматурги. Отрицательно, например, относился к режиссерскому театру Александр Блок. Тем не менее, сегодня уже никому не режет ухо, когда слышится: «Чайка» Станиславского, «Ревизор» Мейерхольда, «Принцесса Турандот» Вахтангова, «Дама с камелиями» Таирова и т. д.

В еще большей степени сказанное относится к кинематографу. Режиссерский приоритет здесь незыблем и без-

¹ С. Владимиров в статье «Об исторических предпосылках возникновения режиссуры» говорит, что французские историки театра датируют рождение искусства режиссуры 30.III.1887 г. — первым спектаклем «Свободного театра» А. Антуана; немецкие — 70—80-ми годами XIX столетия; в России началом режиссерского века следует считать 1898 год — год открытия МХАТ (87, 13—14).

² Например, Гордон Крэг, которого в предисловии к его книге «Искусство театра» драматург и режиссер доктор А. Хевези называет «величайшим из революционеров», в данном исследовании уделяет особое внимание проблеме режиссера как «художника театра», подчеркивая при этом, что режиссер — человек, «стоящий вне рамок специальности; он должен знать все отрасли дела, но не заниматься ими» (41, 113).

оговорочно признан, даже если интерпретируется классика (вспомним, к примеру, фильмы «Гамлет» Г. Козинцева, «Ромео и Джульетта» Ф. Дзефирелли, «Дама с собачкой» И. Хейфица). Но прежде всего речь должна идти об абсолютном режиссерском кинематографе, где постановщик является и автором сценария, а также всего замысла, концепции произведения, задуманного и реализованного в специфической системе образов (даже не всегда поддающихся вербализации). Именно таковы работы, составляющие «золотой фонд» киноискусства, — произведения С. Эйзенштейна, А. Довженко, М. Ромма, Ф. Феллини, М. Антониони, И. Бергмана, О. Иоселиани, Г. Панфилова и многих других режиссеров.

«Режиссерский театр» был вызван к жизни подъемом игрового начала, активным привлечением средств смежных искусств. Спектакль режиссерского театра представляет собой синтетическое художественное целое, в котором все составляющие — материал в руках режиссера для воплощения замысла (в том числе и игра актеров: важно не индивидуальное мастерство, а ансамблевое, способность «раствориться», стать «винтиком» в машине, управляемой единой волей). Известные мастера режиссерского театра разрабатывают не только пространственно-пластическую и интонационно-звуковую стороны действия, но и собственно временную — то, что Мейерхольд, например, называл темпоритмом спектакля и что стало мостом для проникновения музыкальных закономерностей и выразительных возможностей в театральное произведение, о чем говорилось неоднократно¹.

Именно режиссерский театр XX века и кинематограф, именно мышление выдающихся режиссеров, «сочинявших», подобно композитору, свои произведения, как единое синтетическое целое, разворачивающееся во времени, оказали и продолжают оказывать влияние на музыку XX века².

¹ Несколько иная ситуация в театре музыкальном. Режиссер в нем (как хореограф в балете) властен не над временным параметром, а лишь над пространственным. Поскольку разворачивание во времени разработано композитором, здесь вступает в силу композиторская драматургия и режиссура, воплощенные в звуковом тексте.

² В частности, интересно высказывание Шостаковича о музыкальном решении оперы «Нос» (1927): «Симфонизировал гоголевский текст не в виде «абсолютной», «чистой» симфонии, а исходя из театральной симфонии, каковую формально представляет «Ревизор» в постановке Бс. Мейерхольда (приведено в книге Л. Данилевича «Наш современник». — М., 1963, с. 34).

Они стимулировали развитие особого типа композиторского мышления — режиссерского, выявляя дар в искусстве творца-музыканта, столь же специфический и невосполнимый, как многие другие (например, дар мелодический).

Композиторский режиссерский дар как таковой заложен в природе синтетического мышления, опирающегося на слышание-видение. Но он не есть свойство сугубо нашего века. Как явствует из исследования В. Конен, им обладал, например, Люлли. «Величие Люлли проявилось в том, — пишет автор, — что общие законы сценического оформления спектакля он распространял на структуру самой музыки через неповторимую специфику ее языка. При этом он действовал не как «оформитель», работающий со звуковым материалом, а как музыкант, которому архитектурное мышление было глубоко свойственно» (40, 299—300). Режиссерское мышление, несомненно, было присуще великим мастерам музыкального театра. В частности, звучание трех оркестров на сцене в «Дон-Жуане» Моцарта, эпизод суда и финал «Аиды» Верди с параллельным разнопространственным действием, эпизод пасторали, а также введение арии из оперы «Ричард Львиное сердце» Гретри в четвертую картину «Пиковой дамы» как игра во времени, все это в своей основе — блестящие музыкально-режиссерские находки. «Фантастическая симфония» Берлиоза тоже своего рода режиссерское произведение, равно как режиссерское начало в большей или меньшей степени должно присутствовать в программной музыке. Но специфика художественного мышления XX века создала особо благоприятную почву для режиссуры в музыке в решении целых музыкальных концепций, как связанных с театром, так и вне зависимости от него.

Режиссерское дарование композитора, на наш взгляд, предполагает изобретательность, умение подобрать оптимально подходящий, семантически емкий материал и организовать его наиболее броским образом для достижения художественной цели. Это касается и организации синтетических музыкальных композиций (со словом, визуальным действием и т. п.), где режиссерские задачи очевидны в прямом смысле слова, и композиций «чисто» музыкальных, в которых те же задачи переносятся на звуковой текст. Главным при таком подходе оказывается индивидуализация системы связей элементов в масштабах концепции в целом: замысел каждый раз требует обязательного поиска своего, неординарного решения. Если отталкиваться от идеи Ю. Лотмана о конфронтации двух типов

культур («культура тождества» Востока, средних веков и «культура различия» Нового времени), то режиссерское мышление в наибольшей мере выявляет особенности «эстетики противопоставления», характерной для второй из них, когда «правила игры» «устанавливаются в процессе игры» (44, 172—176).

материала, положенного в основу произведения; во-вторых, в принципах организации этого материала «во времени и пространстве», то есть в индивидуальном композиционном решении. Остановимся на этом подробно.

Режиссерский подход композитора проявляет себя, таким образом, в двух основных сферах: во-первых, в типе мени и пространстве», то есть в индивидуальном композиционном решении. Остановимся на этом подробно.

Материал, которым оперирует режиссер в театре и кино, — конкретен. Это прежде всего люди, произносимые ими слова, а также и иные визуальные и звуковые детали, конкретизирующие атмосферу происходящего действия. Кроме того, этот материал — готовый: все необходимое режиссер получает в исполнении других. Его же задача, говоря упрощенно, — «придумать», что из окружающего конкретного мира может «работать» на концепцию и как это подать, чтобы за «показом» открылась сверхидея замысла.

Музыкальный материал, напротив, изначально условен, абстрагирован от жизненных реалий и создается самим автором. Это значит, что для того, чтобы музыкальное представление воспринималось соответственно эстетике представления, как побуждение к размышлению за пределами текста, и чтобы оно несло информацию большую, чем в нем самом заключена, автору необходим материал с заданным семантическим значением (своего рода готовый материал, с которым можно режиссерски работать далее). Этой цели служит персонифицированный тематизм, содержащий в себе «обобщение через...», и прежде всего тематизм стилевой, способный на множество значений в зависимости от контекста, когда известное, поставленное в новые условия, может приобрести неожиданный смысл. Вот почему одной из первых задач при режиссерском подходе оказывается выбор стиля, почему композиторы-режиссеры устремлены к готовым стилистическим моделям¹.

¹ Вопросы стиля как тема научного музыкознания в последнее время приобрели необычайную актуальность, что, по нашему мнению, также продиктовано усилением в музыке роли эстетики представления и режиссерского мышления композиторов.

Режиссерский подход к выбору материала читается, например, в словах Онеггера об одной из тем его Третьей симфонии: «В начале третьей части я хотел выразить это выступление коллективной глупости. Я сочинил тяжеловесный марш, для которого изобрел умышленно идиотическую тему...» (103, 205). Режиссерские идеи движут композиторами в полистилистических решениях, в замыслах, опирающихся на конфронтацию разных музык. Поразительный режиссерский «ход», ставший ключом концепции, найден Щедриным в «Мертвых душах»: столкновение музыки гротескно-буфонного спектакля (во всем контрасте разноликих образов и ситуаций) и музыки, решенной в русско-фольклорном ключе — народных плачей, сложных хоровых распево в плоть до специфического тембра народной манеры пения.

Работа по готовым моделям в музыке режиссерского типа нередко дает повод упрекать авторов в эклектизме. Этот вопрос заслуживает особого внимания, поскольку проблема эклектики встала в искусстве XX века необычайно остро, волнуя умы и теоретиков и практиков.

Понятие эклектики — отрицательное, предполагающее «беспринципное» сочетание разнородного, несовместимого, «беспринципное» подражание различным историческим стилям» (МСЭ). Вторичность мышления негативна, если смысловая сторона материала заключена лишь в нем самом. Именно это и происходит при эклектике в ее традиционном понимании. Но режиссерский подход делает заимствование, переименование преднамеренным средством, приемом, вводимым с определенной художественной целью. Как в любом «показе», здесь прежде всего важно авторское отношение к показываемому. И искусство XX века на волне роста игрового начала стало активно и весьма успешно этим приемом пользоваться. Эклектика такого типа (если возможно употребление данного понятия) — частый спутник полистилистики, закономерное следствие синтетических игровых замыслов. И с этих позиций распространенный вывод, что XX век — век господства эклектики, следует принять без трагических lamentаций¹.

¹ В дополнение к сказанному небезынтересно обратиться к точке зрения современного театрального режиссера: «Проблема синтеза и эклектики меня продолжает занимать, поскольку на примере своих последних работ я понял, что мне скучно и неинтересно решать сегодня спектакль в единой четко очерченной эстетической манере» (29, 73; разрядка моя. — Т. К.).

Для композитора при режиссерском подходе к музыкальному решению стилистическая сторона материала становится только средством, одним из средств для достижения главной цели — создания концепции. Возможность опереться на принцип «обобщения через...» позволяет максимально использовать ассоциативное мышление слушателя, его жизненный и художественный опыт. Так рождается интерес к мировому запасу стилей в замыслах режиссерского типа.

Другим и притом важнейшим средством претворения подобных замыслов в музыкальном произведении оказывается способ организации избранного материала во времени, то есть задачи формообразующие и драматургические. Композиционное решение при режиссерском подходе тяготеет к оригинальности (а не типовым приемам). Поскольку материал может быть и «вторичен», именно в этой сфере, а не языковой, в самой системе взаимоотношений образных элементов ярче всего выявляют себя специфические особенности сочинения и авторская индивидуальность.

Музыкальная практика двух предшествующих столетий демонстрировала, что сфера формообразования менее непосредственно реагирует на «микроведения» эпохи, чем сфера интонационная (40, 16). Этот вывод теряет силу в нашем столетии, поскольку именно композиционная сторона подверглась кардинальным изменениям под напором иных принципов организации художественного времени, идущих также и от других, прежде всего зрелищных процессуальных искусств. Мобильность, индивидуализированность определенной части композиционных решений связана с тем, что режиссерский по типу замысел непременно включает в себя «придумку» композиционно-драматургическую. В духе приводимого ниже типично режиссерского размышления Стравинского (о «Симфонии псалмов»): «захотелось создать нечто целостное, не сообразуясь с различными схемами, установленными обычаями, но сохраняя циклический порядок, отличающий симфонию от сюиты...» (79, 231). Еще необычнее, сложнее пути, приведшие, например, к «режиссерскому» решению Первой симфонии А. Шнитке. В авторском предисловии к симфонии говорится: «Сочиняя симфонию, я параллельно 4 года работал над музыкой к последнему фильму М. Ромма «Я верю...» («Мир сегодня»). Вместе со съемочной группой я просмотрел тысячи метров документального материала. Постепенно они складывались во внешне хаотическую, но внутренне стро-

го организованную хронику XX века [...] Симфония не имеет программы [...] Однако если бы в моем сознании не отпечатались трагическая и прекрасная хроника нашего времени, я никогда бы не написал этой музыки» (67, 13).

В результате на смену господству определенных структурных схем целого (со всеми модификациями под воздействием драматургического развития) приходит явная тенденция к непредугаданности, выявляющей принадлежность названной ранее «эстетике противопоставления» (Ю. Лотман). Главную функцию в организации процесса развертывания образов при таком подходе берет на себя метод монтажа.

Корни монтажного мышления уходят в специфику искусства представления, «показа со значением», требующего домысливания, когда квинтэссенция образного содержания находится как бы за пределами текста. Но в монтажном приеме важно не столько то, что «показывается», сколько прежде всего — соотношение сопоставляемых образов, несущее важнейшую смысловую нагрузку. Обратимся к теоретическому исследованию С. Эйзенштейна «Монтаж»: «Изображение А и изображение В должны быть так выбраны из всех возможных черт внутри развиваемой темы, должны быть так выисканы, чтобы сопоставление их, именно их, а не других элементов, вызывало в восприятии и чувствах зрителя наиболее исчерпывающе полный образ самой темы» (97, т. 2, 159—160; выделено автором. — Т. К.). То есть именно соотношение избранных образных элементов исходит из главной художественной задачи. Как и материал, оно содержательно и направлено к сотворчеству воспринимающих. Соединение «А» и «В» (число составляющих может быть любым) рождает не их сумму, а совсем иное — некое новое качество, которое и заключает в себе главную мысль.

Взглянем с данных позиций на одно из знаменитейших стихотворений Блока:

Ночь, улица, фонарь, аптека,
Бессмысленный и тусклый свет.
Живи еще хоть четверть века —
Все будет так. Исхода нет.

Умрешь — начнешь опять сначала,
И повторится все, как встарь:
Ночь, ледяная рябь канала,
Аптека, улица, фонарь.

В его удивительной, зеркально-репризной композиции отражены как бы два художественных мира: в центре формы (строки 3—6) — трагическая авторская исповедь-размышление, поэтическая элегия на языке искусства переживания; в обрамлении (строки 1—2 и 7—8) — та же тема, та же образная идея раскрывается на языке представления — монтажным сопоставлением выхваченных из времени-пространства деталей бытия, сопряжение которых рождает настроение одиночества и безысходности огромной силы. С интересующей нас позиции обрамление являет собой калейдоскоп разрозненных зримых элементов (*ночь, улица, фонарь, аптека, свет, рябь канала*), независимых друг от друга, самостоятельных и замкнутых, средний раздел — один из возможных вариантов его «закадрового» осмысления, словесную материализацию образного содержания предлагаемой монтажной последовательности.

Стихотворение и поразительно кинематографично (в силу зримой природы монтажно сопоставляемых образов), и в то же время музыкально. Музыкальность эта кроется не только в передаче оттенков настроения, но также и в композиции — в специфическом соединении реально несоединимого: «показа со значением» и осмысления показанного, амбивалентности в ее типично музыкальном проявлении (что по своей природе также монтажно, но уже в варианте, характерном для музыки).

Таким образом, именно прием монтажа дает возможность для сопоставлений несовместимого, сопоставлений, казалось бы, алогичных, но подчиненных высшей логике, о выразительных возможностях которых шла речь при исследовании игровой стихии. Принадлежит к системе «странных сближений», по Пушкину (45, 340—342), такие, как и любые «запрещенные бытовым опытом соединения», способны нести очень высокую плотность информации, лаконично и броско выражать сложные художественные, философские концепции¹.

¹ Данные вопросы актуальны и для музыки и для музыкантов. Р. Щедрин, например, в одном из интервью, коснувшись изменчивости ощущения времени — пространства у людей разных поколений, обнаружил весьма любопытную для нас точку зрения: «Для того, чтобы сообщить ту или иную информацию, люди будущего будут обходиться значительно меньшим количеством слов и знаков. Ну а если мы переведем это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрации мысли, а следовательно, и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации» (96, 47—48). В исканиях подобного рода несомненно мог бы сыграть свою роль и монтаж.

Как видим, принцип монтажа, разработанный теоретиками кино, не является принадлежностью только искусства новой Музы XX века. Монтажный метод в кино, по мнению самого С. Эйзенштейна, «есть лишь частный случай приложения монтажного принципа вообще» (97, т. 2, 172; выделено автором. — Т. К.). С его проявлениями можно столкнуться в любых сферах художественного высказывания — в поэзии, литературе, театральной драматургии и сценических композициях, наконец, в музыке. Тем не менее специфика киноискусства привела к его расцвету и господству, сделав монтаж основным средством режиссерского воплощения художественной идеи путем организации материала во времени. Кино же помогло постепенно осмыслить выразительные возможности монтажного подхода, не случайно обоснование и теоретическая разработка монтажа связаны прежде всего с кинематографом. Хотя на практике свое триумфальное шествие в сфере зрелищных искусств XX века монтаж начал в театре, и первая статья С. Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» (1923) опирается на сугубо театральные идеи¹. Главное в монтаже — его режиссерская природа, единая художественная воля, организующая «показ».

«Будущее монтажа лежит в музыкальной композиции», — утверждал С. Эйзенштейн (97, т. 2, 283). Время внесло коррективы в это важное наблюдение, углубив его. Совершенно очевидно, что сегодня названные составляющие взимозависимы, что между ними возникла и обратная связь. Неслучайно о монтаже применительно к музыке говорят все чаще (76, 51, 75, 38, 84).

Интенсивное проникновение данного принципа в музыкальное формообразование уже вызывает к своему осмыслению и не только к позиции прямого воздействия зрелищных искусств, но и с точки зрения собственно музыкальных композиционных закономерностей.

Монтаж основан на контрасте сопоставления внутренних замкнутых смысловых единиц («аттракционов», по Эйзенштейну). Подобный контраст не чужд музыке — его знают, например, сложные (составные) формы и рондо, а в эпоху романтизма он проникает практически во все

¹ Как констатирует К. Рудницкий, первый образец целостного спектакля, решенного на монтажной основе, — «Мистерия-буфф» Маяковского — Мейерхольда (1918). «Вглядываясь в «Мистерию-буфф», — пишет он, — убеждаемся, что за пять лет до появления знаменитой статьи Сергея Эйзенштейна «Монтаж аттракционов» Маяковский этот монтаж уже осуществил» (73, 228).

композиции. Это особенно заметно в эволюции сонатной формы, в частности, в перенесении внутрисмыслового акцента с господства сквозного целенаправленного развертывания на противопоставление контрастных начал. И отдельные художники, независимо от исторических стилей, с которыми они связаны, открыто тяготеют к такому типу процессуальной организации: например, «монтажность» — несомненно очень важное свойство композиционного мышления Шумана, Листа, Берлиоза, Прокофьева...

Но естественные процессы окружающей жизни — и внешние, и внутренние, — немонтажны, и музыка, в силу своей временной природы, устремлена к единому плавному течению, а не к сдвигам. В противодействие контрастам, порожденным конфликтной драматургией или иными немюзикальными причинами, в музыке выработались многоплановые приемы преодоления сил расчленения, приемы, направленные на упрочение слитности, взаимосвязанности этапов в процессе развертывания. Именно такая функция связующих построений, разделов модуляционного развития, подводящих к зонам устойчивости, предыктов, наращивающих ожидание этой устойчивости с одновременным утверждением логической обусловленности вступления нового (даже если оно контрастно предшествующему), всевозможных интонационных подготовок, включая и производный контраст сопоставляемых основных тем-разделов. В сущности, монотематизм Листа также явился формой объединения, призванной компенсировать составной, монтажный характер формообразования его крупных композиций (например, «Прелюды»). С той же тенденцией связан и прием «скачка с заполнением» в композиции, когда сдвигу в первоначальном контрастном сопоставлении отвечает плавный возврат (реприза), то есть находится возможность их сближения. Да и сама репризность как прием направлена на закругление, на выявление логической взаимосвязанности и взаимообусловленности этапов развития. Иными словами, названные многочисленные средства способствуют восприятию музыкального развертывания как единого процесса, несмотря на контраст образов, участвующих в нем (когда же контраста нет, проблема связности не возникает вовсе).

Конечно, в музыке многократно встречаются и подчеркнутые нарушения единого процесса с резким переключением в иную сферу без подготовки. Тем не менее каждый подобный сдвиг обусловлен только немюзикальными фак-

торами, объявленной или скрытой, но явственно проступающей программой, и эффект, рождаемый такими сдвигами, непременно театрален по характеру. Театрален потому, что не в развитии одного или другого материала, а прежде всего в их столкновении, в мгновении «показа» разного заключается суть авторской концепции. Остальное лишь ее уточняет.

Внемюзикальная, театральная природа резких контрастных сопоставлений является одной из первооснов монтажных приемов в музыке. В целом же о монтаже как средстве организации музыкального материала во времени можно говорить не в случае единичных нарушений связанного движения, а при последовательном проведении принципа дискретности, когда композиция представляет собой не процесс становления идеи, не постепенную эволюцию исходного тезиса, а отдельные, вырванные из последовательности узловые моменты этого процесса, сопоставления отдельных деталей, взглядов с разных сторон на интересующее, вплоть до сопоставления несопоставимого. При монтажном мышлении композиция оказывается как бы калейдоскопом сменяющихся образов, идей (или намеков на эти образы, идеи). Кажущаяся разорванность, клочковатость целого в этом случае не есть нарушение. Точнее, нарушение возникает, но нарушение не абсолютного, а определенного классического музыкального канона, поскольку здесь господствуют иная эстетика и иная драматургия. Они рождены показом множества частных явлений, а не последовательным развертыванием идеи или повествованием о чем-либо, частностей, из которых уже в слушательском воображении складывается картина целого.

Монтажный принцип может проявляться на разных уровнях временной организации. Во-первых, уже на уровне внешнекомпозиционном, когда идея сопоставления лежит в основе концепции, как бы на поверхности, выявляя себя в программных или жанровых обозначениях, типа авторского определения балета «Чайка» Р. Щедрина как цикла из 24-х Прелюдий, 3-х Интерлюдий и Постлюдий. Во-вторых, во внутрикомпозиционных особенностях — монтажном сцеплении материалов в рамках единой формы. Так строятся и одночастные произведения, и отдельные части, эпизоды крупных циклических, симфонических или вокально-симфонических, а также театально-симфонических форм. По существу, вся новая музыка, находящаяся в поле нашего внимания, в большей или меньшей степени

опирается на монтажные закономерности в формообразовании. Каковы же они в общих чертах?

Генетически подобные композиционные решения, казалось бы, связаны с цикличностью, контрастно-составными формами (Вл. Протопопов). Есть сходство и с сонатной экспозицией романтического типа при открытом столкновении в ней (без связок и подготовок) двух или более контрастных, даже полярных начал. Монтажность в музыке имеет глубокие корни и подготовлена длительным периодом инструментального мышления, опирающегося на принципы контрастных сопоставлений.

Тем не менее связь с приемами типового формообразования не исчерпывает специфики монтажного подхода. Монтажная логика требует не просто контраста и определенной независимости составляющих, но, во-первых, она нуждается в их неперменной репрезентативности, информационной наполненности, афористичности; во-вторых, идея «сопоставления со значением» влечет и к возможным внутренним связям, когда за внешней самостоятельностью и даже «несовместимостью» скрывается некое сверхъединство. Первое достигается персонификацией материала (со свойственными ему знаковостью, лаконизмом и многозначностью), широким спектром зрелищно-пластических ассоциаций, экспозиционным характером каждого этапа (хотя «экспозиционность» эта условна, она исходит из монтажной логики, а не типа изложения материала; разработочные, импровизационно-развивающие по характеру моменты, не будучи развитием предшествующего, являются лишь «образом развития», а не им самим, «экспонируя» определенную по содержанию звуковую сферу). Второе — присутствием некоего «общего знаменателя».

Роль такого «общего знаменателя» могут исполнять самые разные элементы художественного целого, как музыкальные, так и внемузыкальные. Из музыкальных, прежде всего, следует назвать звуковысотную сторону, когда сопоставляемые монтажные блоки интонационно родственны. Этому, в частности, способствует вариационно-вариантная основа, на которую накладывается монтажный принцип¹, что, например, и происходит во второй части Концерта-буфф С. Слонимского. Объединяющей мо-

¹ Вариационная форма также может оказаться одной из возможных композиционных основ монтажа, поскольку в ней сочетается дискретность контрастного целого с репрезентативно-экспозиционным характером этапов.

жет стать моторная сторона, пластичность предлагаемых образов. Так сталкиваются рассмотренные ранее стилистически разные моторики во второй части Первой симфонии А. Шнитке, в концерте Тоссаканта В. Баркаускаса, в финале Второго фортепианного концерта Р. Шедрина; так создается единство Третьей и Четвертой симфоний Им. Калныня, Пятой симфонии Я. Ряэтса, в которых сопоставлено множество развернутых пластических эпизодов разной образной направленности и выразительности. В роли объединяющего начала способна оказаться и жанровая основа монтажно сопоставляемых звукообразов, например, цепь траурных маршей как внутренне монтажное целое в Первой симфонии Шнитке. Наконец, связующую функцию выполняет и условно понимаемое «единство места и времени действия», когда монтажное сопоставление музыкальных образов как бы соединяет «показ» и «наблюдателя», предвещающего «показ» или, наоборот, реагирующего на «показанное» (о концепциях подобного рода говорилось в пятой главе).

«Общий знаменатель» нередко имеет и внемузыкальную природу, заключаясь в некоторой «сверхзадаче» показа. Такой подход необходим при резко-контрастном характере сопоставляемых образных единиц. Например, в «Анне Карениной» Щедрина в сцене в итальянской опере столкновение дуэта Ромео и Джульетты из оперы Беллини с мятущейся музыкой самой Анны подчинено содержательной идее, это все — «о любви»: выбор фрагмента именно из оперы «Капулетти и Монтекки» режиссерски целенаправлен!

Внемузыкальный «общий знаменатель» не всегда проявляется открыто, он нередко остается как бы тайным, «закодированным», множественным в силу индивидуальных сложно-ассоциативных связей восприятия. Есть свой особый смысл в коллажном (коллаж всегда монтажен) введении тем Россини и Вагнера в Пятнадцатую симфонию Шостаковича. В Симфонических концепциях Канчели и Тертеряна, опирающихся на сугубо монтажную логику, за контрастными, конфликтными сопоставлениями звуковых блоков-«кадров» также стоит некое сверхмузыкальное единство, множественное в его трактовках.

Как видно, то, что условно называем скрытым «общим знаменателем» монтажно сопоставленных образов, существенно для понимания концепции в целом. Именно через него выявляются образные оттенки предлагаемой последовательности от «стереовоплощения» одного явления, ха-

рактора, идеи до конфликтного столкновения несовместимых явлений, от показа разнопланового, требующего осмысления «за кадром» до воссоздания в тексте и того и другого.

Основной монтажной последовательности являются некие замкнутые смысловые единицы («аттракцион» — в первоначальном определении Эйзенштейна, «кадр» в кинематографическом лексиконе — это понятие постепенно адаптируется и в музыковедении). В музыке их сущность, казалось бы, во многом подобна тому, что подразумевается под сокращенным определением «момент времени» в теории музыкальной драматургии В. Бобровского¹. Но есть и основополагающие различия, обусловленные иной эстетикой. «Момент времени» как драматургическая единица представляет собой этап в процессе образно-эмоционального развертывания сочинения (соответственно эстетике переживания, на которую В. Бобровский опирается), вычленившийся «отрезок времени» из недискретной последовательности. Напротив, «музыкальный кадр» (принимая как условное данное обозначение) есть по возможности самостоятельная и обособленная звуковая композиционная единица действенного или характеристического плана, переключающая внимание на себя и уже сама в себе заключающая некий обобщенный смысл (независимо от масштабов)². Ею способен стать пластический, жанровый, характеристический эпизод или пласт в многослойном звучании. Здесь особенно важна персонификация материала (тембровая, стилевая...), присутствие планов — крупных и общих (о чем говорилось в четвертой главе). Одновременно и в самом строении «кадра» возможна внут-

¹ «...Отрезок текущего внутреннего музыкального времени, в который возникает, развивается и завершается музыкальное событие... Им может быть как тема, так и любой интонационный оборот на любом уровне формы, вносящий существенно новое в образное развитие» (15, 60).

² В данной связи небезынтересно вновь провести параллели с театром, приведя в качестве примера анализ теории «монтажа аттракционов» К. Рудницким: «Аттракцион — всякий агрессивный элемент театра, ...молекула действительности театра. Это может быть трюк... Это может быть драматический эпизод. Это может быть монолог. Сознательно задуманный разрыв действия. Песня. Пляска. Фарсовая сцена. Короче говоря, в принципе это может быть все, что угодно: любой целостный, внутренне законченный момент театрального действия. При одном неперемном условии: каждый аттракцион должен быть рассчитан на «определенные эмоциональные потрясения воспринимающего», ведущие затем к „конечному идеологическому выводу“» (73, 228).

ренняя монтажность, расчлененность на своего рода «суб-кадры», из которых составляется целое.

Эти особенности музыкальной монтажной единицы («музыкального кадра») обуславливают два основных свойства монтажных композиций. Первое — произвольность масштабов «кадров», поскольку главным условием является необходимость охватить представленный звуковой образ как смысловое целое. В случае ярко выраженной персонификации допустима любая степень лаконизма; напротив, например, пластический, танцевальный образ требует большей развернутости. Второе — возможность сопоставления этих самостоятельных музыкально-смысловых единиц и по горизонтали, в последовательности, и по вертикали, то есть в одновременности. Исходя из этого, музыкальная композиция, прибегая к монтажной логике, предлагает несколько типов монтажа, имеющих себе подобие в зрелищных художественных формах и, одновременно, связанных с собственно музыкальными закономерностями.

Во-первых, это, условно, горизонтальный монтаж, сопоставление монтажных единиц в процессе развертывания сочинения во времени и опирающееся на характерный для музыки контраст в последовательности (схематически: авсd...). Во-вторых, вертикальный монтаж, в основе которого оказывается более специфический для музыки контраст самостоятельных в смысловом отношении пластов, «контраст музык» в одновременности¹. Его также

можно выразить схематически: в и т. п., исходя из чисел

а
с
ленного состава вертикали, способного, как помним, быть очень большим; в-третьих, параллельный монтаж, один из наиболее распространенных кинематографических приемов.

Параллельный монтаж в кино возник из-за невозможности показать единовременные, но разобщенные в пространстве процессы, протекающие как бы параллельно. Это

¹ Сам термин «вертикальный монтаж» введен С. Эйзенштейном для обозначения единовременного сопоставления художественно самостоятельных видимого и слышимого рядов; в теории вертикального монтажа он отталкивается от музыки, от полифонического склада, многоголосия партитуры. «Вертикальный монтаж» в музыке как бы дает возвратную транспозицию на новом смысловом уровне: соединение независимых в своей выразительности и в то же время логически взаимосвязанных пластов.

породило дискретную последовательность, в которой внимание попеременно перебрасывается с одного на другое (типа: $aba_1, b_1, a_2b_2...$). В развернутом виде музыка имеет аналоги данной последовательности (например, двойные вариации), но в малых масштабах такой «калейдоскоп» контрастных темообразований — несомненное порождение современного зрелищно-монтажного мышления. Например, в финальном разделе Карпатского концерта М. Скорики (ц. 34) первый из двух больших монтажно соотносимых эпизодов со своей стороны монтажен и опирается на принципы именно параллельного монтажа (об этом эпизоде уже шла речь в связи с ярко выраженной персонификацией монтируемых материалов). Особенно хочется выделить произвольность величины «кадров» в названном примере вплоть до одного такта (чего оказывается вполне достаточным для репрезентации).

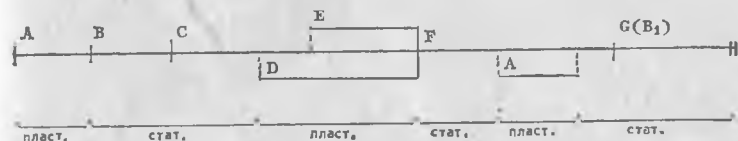
Музыкальные решения предлагают разные формы взаимодействия монтажных приемов. В сцене у Бетси из «Анны Карениной» Щедрина по существу использованы все три монтажных приема: сначала последовательно (горизонтально) сопоставлены музыка внутреннего действия и музыка внешняя (ц. 60), а затем эти две конфликтующие «музыки» монтируются, то параллельно, попеременно выходя в поле видения-слышания, то одновременно (вертикально), максимально обостряя звуковую атмосферу.

В начале третьей части Первой симфонии Шнитке особо соединяются горизонтальный и вертикальный монтаж, когда на единую протянутую линию «главной музыки» высоко этического строя периодически накладываются «осколки» иных враждебных ей «музык». Схематически это выглядит так:



Монтажная логика, определяющая композиционные особенности всей первой части Третьей симфонии Тертеряна, предлагает сочетание горизонтального и вертикального монтажа при резко контрастной смене образов. Основной контраст заключен в тембровой полярности персонифицированных материалов-кадров. Эти материалы следующие: начальный пластический эпизод (А) на одних ударных (сам имеет монтажную композицию); медитативное статическое погружение с диалогом тромбона (В); репрезен-

тация зурны (С); большой пластический эпизод (D) ударного характера (том-том, который в конце сменяют литавры); пластическое действие духовых огромной силы нагнетания (Е); снова статика — погружение на протянутых струнных (F); заключительное погружение, близкое начальному (В₁). Как видим, наряду с тембро-тематическим монтажным композиционным планом, возникает и другой темпо-ритмический план, в котором перемежаются (параллельный монтаж) пластические и «статичные» эпизоды. Схему композиции этой части симфонии можно представить следующим образом:



Сопоставление монтажных единиц в последовательности допускает два возможных приема, равно распространенных. Условно их можно определить как стык и наплыв, заимствуя кинематографическое понятие. И тот и другой прекрасно известны музыке в виде либо общей цезуры всех голосов в момент сопоставления, либо несовпадения цезур в разных голосах при полифоническом изложении. Особенности музыкального напыла заключены в постепенном прорастании элементов контрастного звукообразования в пределах еще звучащего с последующим вытеснением последнего, либо в постепенном исчезновении, истаивании уходящего на фоне четко вступившего нового. Эти короткие зоны контрастной полифонии несоединяющихся пластов приближаются к приему вертикального монтажа (хотя иногда через основную цезуру «переливаются» лишь отдельные элементы целого — протянутые звуки, тембр, фигурация, ритмическая фигура-фон и т. п.). Прием напыла сглаживает разорванность монтажной последовательности, придавая ей по возможности более текучий, как бы естественно-музыкальный характер. Так, например, во Второй симфонии Щедрина большая часть прелюдий соединена напылом, и лишь узловые моменты композиции отмечены сильной цезурой со стыком (вступление 4-й прелюдии — начало основного раздела действия в первой части; 7-й, 10-й, 15-й и 19-й — соответственно начала всех последующих частей цикла; 22-й — кульминационное провозглашение материала явно репризной функ-

ции по отношению к «образам «действия» первой части; 23-й — заключительный раздел симфонии).

Композиция целого при монтажном подходе допускает возможность типовых структур в качестве остова или подобия им, но она в этих связях не нуждается и тяготеет к произвольности, поскольку иная логика организует целое. Открытость и свобода композиции ставит, по существу, лишь одну обязательную проблему, и в ее решении складываются некоторые общие принципы. Это — проблема архитектурного закругления неограниченной в количественных параметрах последовательности, проблема остановки, которая создаст ощущение целостности прошедшего многоэлементного дискретного ряда, требующего осмысления уже возвратным восприятием. Композиторские решения здесь опираются на два диаметрально противоположных приема. Первый из них — репризность вплоть до обрамления, до абсолютного тождества с началом. Такое завершение классически ясно, отработано длительным музыкальным опытом. Второй — введение качественно нового, неожиданного, которое своей независимостью от предшествующего позволяет воспринять отзвучавшее как нечто единое, взаимосвязанное.

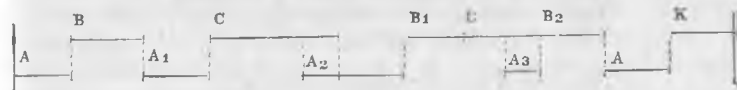
Оба приема преследуют одну цель — нарушить инерцию восприятия, что естественно влечет за собой потребность «оглянуться», обобщить и осмыслить. Обилие контрастов и кажущаяся недетерминированность сопоставляемых звукообразов скорее нуждается в репризности как средстве завершения; напротив, монтаж сходного, или параллельный монтаж, устремлен к завершению путем контрастного сдвига. Характерно, что оба приема в равной мере встречаются в композициях разного масштабного уровня от одночастных эпизодов, входящих в состав более крупных форм, до завершения сложных развернутых музыкальных концепций, опирающихся также и на монтажный принцип. Остановимся на некоторых примерах.

Четвертая симфония Иманта Калныня завершается материалом первой части, создавая ярко выраженное обрамление. Монтажное велика в ней на всем протяжении, в финале же особенно. Сплетение лирических монологов, пасторальных эпизодов пластического характера, маршево-экстатической песенности в рок-стиле здесь, в отличие от других частей, не предлагает никакой опорной схемы. И этот процесс останавливается развернутым репризным проведением начального материала, сменяющим экстатическую кульминацию (ц. 24), причем проведением зеркаль-

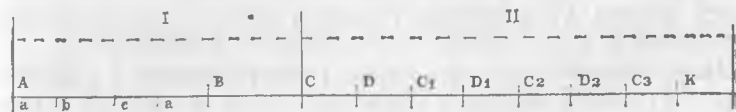
ным, что несомненно усиливает архитектурную функцию данной репризы в масштабе всей симфонии.

Репризное обрамление скрепляет конструкцию Второй симфонии Щедрина, Пятой и Шестой симфоний Канчели. Напротив, Первая симфония Шнитке в начальной редакции завершалась выходом в «иное измерение» — коллажем из Гайдна (во второй редакции это решение упрощено более броским и доступным для восприятия приемом обрамления).

Один из самых ярко выраженных монтажных эпизодов в «Сотворении мира» А. Петрова — «День и ночь» (№ 6 из первого действия, вошедший во Вторую сюиту) — предлагает последовательность типа параллельного монтажа, где диссонантно-ударный материал (А) перемежается со стилизованным под классицизм (в двух тематически самостоятельных видах — условно «В» и «С») и завершается кратким чисто ударным заключением (ритмический фон первого материала), темброво отчужденным от всего предшествующего. Схематически это выглядит следующим образом (включая моменты наплывов):



Финал Второго фортепианного концерта Р. Щедрина также опирается на многоплановый монтажный принцип. В глобальном плане он образует контрастную пару типа *введение* (I) — «показ» (II); каждый из этих разделов со своей стороны монтажен. Во введении соединяются внешнее — некая звуковая атмосфера (А) и внутреннее, как бы монолог «от автора», предвещающий главное действие (В), причем в первом из этих двух разделов возникает репризная монтажная последовательность из «субкадров»: далекие колокола (а), настройка фортепиано (b), тихий хроматический пассаж (с). Основная же часть, о которой уже неоднократно шла речь, опирается на принцип параллельного монтажа двух моторик, «серьезной» (С) и джазовой (D), завершающихся контрастной кодой (ц. 84). Схема такова:



Композиционные закономерности при монтажном музыкальном мышлении в некотором роде универсальны. Они могут воплотиться, например, и в композиции поэтической. В приводимом ниже стихотворении Пастернака господствует монтажность. В сопоставлении казалось бы несвязных деталей зримого мира заключен единый, глубокий и многозначный смысл, сокрытый за словами. Однако монтажность эта уже не только зрительно-кинематографической природы — композиция образов уподобляется логически стройной временной конструкции, которая сродни конструкции музыкальной. Рассмотрим ее.

Волны толкутся. Мостки для ходьбы.
Облачно. Небо над бумом, залитым
Мутью, мешает с толченым графитом
Узких свистков паровые клубы.

Пасмурный день растерял катера.
Снасти крепки, как раскуренный кластер.
Дегтем и доками пахнет ненастье
И огурцами — баркасов кора.

С мартовской тучи летят паруса
Наоткось, мокрыми хлопьями в слякоть,
Тают в каналах балтийского шлака,
Тлеют по черным следам колеса.

Облачно. Щелкает лодочный блок.
Пристани бьют в ледяные ладоши.
Гулко булыжник обрушивши, лошадь
Глухо въезжает на мокрый песок.

из цикла «Петербург», 1915 г.

Первые три предложения (первый монтажный этап) — введение. Здесь все эскизно, чуть обозначена атмосфера, в каждом предложении дан лишь один сухой факт. С четвертого по восьмое предложение — главный раздел монтажного «показа»; он насыщен качественными характеристиками, выразительными деталями и красками, метафорами. Девятое предложение (*облачно*) — реприза-обрамление, в которой происходит торможение дотоле нараставшего многоконтрастного движения. Затем вдруг появляются новые выразительные элементы — звуки, которых ранее не было (*щелкает, бьют, гулко, глухо*), а главное — в собственно заключении (две последние строки) возникает совершенно новый образ из другой, как бы реально-действенной жизни. Подобно контрастной коде, он резким переключением в иную сферу останавливает движение.

Выразительные возможности развертывания во времени, его уплотнений или разреженности, нарастаний и спа-

дов, сочетаний крайнего напряжения или статичного ослабления, игра контрастов, неожиданных образных сдвигов и т. п. стали предметом исследований музыкальной драматургии.

Проблема музыкальной драматургии в связи с режиссерским мышлением, с музыкальной режиссурой несомненно представляет особый интерес. Прежде всего потому, что оба понятия имеют театральное происхождение, и хотя термин «драматургия» адаптировался и наполнился определенным собственно музыкальным значением¹, и тот и другой влекут за собой ассоциации с внемузыкальной — театральной художественной сферой. Более того, их приложимость к музыке может показаться сходным и даже взаимозаменяемым. На самом же деле данная проблема несколько сложнее и требует углубления.

Понятие драматургии (что по-гречески означает сочинение драм) объединяет и род литературы, связанный с театром, и сам принцип построения драматических произведений. Музыкальная драматургия переосмысливает именно второе — «принцип построения», предполагая воплощение процесса развертывания образов в их причинно-следственной зависимости и целенаправленности. Не случайно само понятие драматургии применительно к не-театральной музыке родилось в осознании подобия принципов сонатности и симфонизма развертыванию театрально-драматического конфликта с завязкой, столкновением и развязкой, с неперемнной эволюцией заданных образов в едином процессе развития «сюжета».

Но так же, как театр XX века отверг трехчастную композицию в роли единственно возможной формы разрешения воплощаемого конфликта (40, 359), предложив взамен аристотелевской триады свободу и разнообразие драматургических решений, так и музыка, вбирая в себя принципы иной временной логики, не допускает однозначного понимания музыкальной драматургии только как «плана

¹ При всей своей популярности термин «музыкальная драматургия» все еще предельно расплывчат и многозначен от подчеркнутой связи с сугубо театральной сферой до воплощения собственно музыкальных процессов, обусловленных только развертыванием образно-эмоционального содержания. Музыкальная драматургия представляется как — «система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведениях музыкально-сценического жанра» (36);

— «система средств построения произведения по законам симфонизма» (92, 45);

— «план и линия развития существенных для реализации художественной идеи моментов музыкального времени» (15, 77).

и линии» развертывания образов целостного, при всей возможной сложности, «музыкального сюжета». Если воплощение замысла открывает два пути для художественного решения: передачу связанного процесса эволюции, столкновений предлагаемых образов или эмоциональных состояний, и, с другой стороны, «показ» отдельных явлений, подводящих к пониманию главной идеи, то это дает возможность определить и два качественно различных типа музыкальной драматургии. Таковы условно связанная и монтажная драматургия. Первая из них соответствует принятому пониманию драматургии как системы сопряженных образов (в силу разнообразных связей, арок, сквозных линий), то есть целостного художественного мира, разворачивающегося во времени. Драматургическое решение подобного типа позволяет идентифицировать его с самим содержанием, однозначно и непосредственно воспринимаемым в процессе звучания музыки. Напротив, монтажная драматургия — альтернативна и содержательно множественна, она подчинена выразительным возможностям режиссуры.

Обобщая сказанное и сопоставляя оба понятия, можно прийти к заключению, что музыкальная драматургия есть принцип подачи образов во временном развертывании произведения, а музыкальная режиссура — индивидуальная реализация данного принципа соответственно эстетике представления. Поскольку и то и другое проявляется себя также и в композиционных закономерностях, именно в этом и заключена их общность...

Режиссерское мышление проникает и в исполнительство, особенно если композитором оставлено специальное поле деятельности для сотворчества, в частности, в мобильных алеаторических формах, в хепенингах и приемах инструментального театра. Необходимая организующая роль естественно ложится на дирижера, функции которого во многом подобны режиссерским. Для дирижера такой дополнительный творческий канал, несомненно, привлекателен, особенно в силу специфики художественного мышления современности, — им также движет творческая энергия именно режиссерского типа. Г. Рождественский, исполнивший Первую симфонию А. Шнитке, сочинение сугубо режиссерское, в своем интервью выразил это отношение: «... Когда имеешь дело с партитурой, подобной симфонии Шнитке, задачи и дирижера и артистов оркестра не только усложняются, но и делаются более интересными. Как-никак, а ведь лестно ощущать себя хоть в ка-

кой-то мере соавтором (по ходу исполнения «лепятся» детали формы произведения)» (67, 14)...

Проблемы музыкальной режиссуры вызывают к жизни еще один вопрос — как связана она с выявлением авторской позиции в художественном тексте. Интерес к этой стороне музыкального произведения возрастает (64), причем уже сам факт такого интереса говорит о том, что музыка сегодня обладает разными возможностями, соприкасаясь в этом с другими сферами художественного и не только художественного мышления.

Альберт Эйнштейн ввел в физический мир наблюдателя, который, перемещаясь, может занимать различные позиции относительно явлений, происходящих в мире. И все абсолютное оказалось относительным, а, главное, наряду с объектом наблюдения не меньшее значение приобрел и «угол зрения», позиция наблюдателя. Сказанное естественно проецируется на искусство, с той особенностью, что понятие позиции означает не место во времени-пространстве, а место в системе ценностных установок, поскольку «объектом наблюдения» является духовный мир человека в соприкосновении с окружающей действительностью, человеческая жизнь.

Сила воздействия авторской позиции, «тенденциозности» автора и ощущается интуитивно в восприятии, и осознается самими художниками. Осознается настолько, что она волнует их даже как тема сама по себе. Любопытный пример в этом плане представляет собой фильм Марселя Карне «Супружеская жизнь», состоящий из двух частей, в каждой из которых передается последовательность одних и тех же событий, увиденных первый раз глазами жены, другой — мужа. И «объективные» ситуации, те же слова, жесты, интерьеры — наполняются разными смыслами: ранее казавшееся шуткой приобретает трагический оттенок, что было серьезным и значительным — может обернуться фарсом. Фильм словно утверждает, что «объективность» любого представления относительна, поскольку есть преподносящий. Она тем более относительна в искусстве, где автор-художник непременно субъективен в своей позиции по отношению к преподносимому. И его личное оказывается важным элементом содержания, даже в концепциях «объективного» характера. На этом, в частности, и основывается искусство режиссуры, при котором художник, интерпретируя готовый текст, чужой четко сложившийся замысел, может, соответственно своему «углу зрения», не только позволить увидеть ранее незамеченное, но и выразить себя, свое отношение к

показываемому и тем самым проявить свою человеческую (и творческую) индивидуальность.

Какой же может быть авторская позиция? С точки зрения содержательной в самых общих чертах здесь возможны две градации: «благожелательная», положительная и негативная, критическая (соответственно двум типам человеческих эмоций); с точки зрения формы подачи она может быть открытой и скрытой. Открытая позиция связана с эстетикой переживания, личное авторское здесь неразрывно слито с характером преподносимого. Для музыки, способной, как ни одно другое искусство, к передаче тончайших эмоциональных состояний от тихой радости до трагических взрывов отчаяния, этот тип преподнесения естествен и представлен очень широко. Скрытая позиция нуждается в режиссуре, способной из бесконечного множества отобрать те элементы, те образы, сопряжение которых выявит «закодированный» смысл, подведет к пониманию авторского замысла. Именно в этом случае реализуется игровая стихия, причем при негативном содержательном «наклонении» скрытая позиция выявляется посредством самых острых форм комического и ярче всего посредством гротеска...

Режиссерское музыкальное мышление и есть то театральное мышление, которое столь часто констатируют исследователи новой музыки. Режиссура создает концепцию, опираясь на законы искусства представления, ею движет логически-интеллектуальное начало, и к интеллекту воспринимающих в значительной мере обращен сам художественный результат. Именно благодаря этому режиссерские решения позволяют новыми глазами взглянуть на известное, уловить неожиданные связи и закономерности в окружающем мире, то есть сделать еще один шаг на пути познания.

XX век — век синтеза и интеграции художественных систем, век их устремленности друг к другу, за которым, вероятно, скоро придут иные веяния и тенденции. И одной из таких платформ общности оказывается театральность в широком смысле слова. Ею пронизаны в сущности все художественные сферы, и музыкальное искусство, со своей стороны, выявило эту объективную закономерность, по возможности вобрав то, что «витают в воздухе».

Понятие музыкальной режиссуры, естественно, условно. Композитор не ощущает себя режиссером или еще кем бы то ни было и тем более не стремится им стать. «... Композиторы и художники не мыслят понятиями.., — заметил

Стравинский. — Работа композитора — это процесс восприятия, а не осмысления. Он схватывает, отбирает, комбинировает, но до конца не отдает себе отчета в том, когда именно смыслы различного рода и значения возникают в его сочинении» (79, 216).

Тем не менее объективные закономерности вершат свое дело — ведь только так складывается единое стилистическое лицо той или иной эпохи в развитии культуры. Известно, что чуткий художник всегда отразит свое время, даже неосознанно пропуская через себя то, чем наполнен окружающий мир. Такую неподвластность себе тонко передал поэт:

Стихи не пишутся — случаются,
Как чувства или же закат.
Душа — слепая соучастница.
Не написал — случилось так.

(А. Вознесенский)

В этом «слепо м соучастии» — величайшая тайна творчества...

1981 г.

Использованная литература

1. Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. Полн. собр. соч., т. 18. — М., 1963.
2. Аверинцев С. Культурология Йохана Хейзинги. — Вопр. философии, 1969, № 3.
3. Арановский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных представлений. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
4. Арановский М. Симфонические искания. — Л., 1979.
5. Аристарх П. Поэтика. — М., 1957.
6. Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М., 1974.
7. Асафьев Б. (И. Глебов). Музыка в драме. — Красная газета, 1927, 30 янв.
8. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. — Л., 1963.
9. Асафьев Б. О балете. — Л., 1974.
10. Ахмадулина Б. Чудо танца. — Лит. газета, 1972, 5 июля.
11. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. — М., 1965.
12. Бенуа А. Художественные письма. Русские спектакли в Париже. — Речь, 1909, 25 июня/17 июля.
13. Белый А. Мастерство Гоголя. — М.; Л., 1934.
14. Бирюков С. Импровизационность в музыке. — Сов. музыка, 1977, № 3.
15. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. — М., 1978.
16. Бонфельд М. Пародия в музыке венских классиков. — Сов. музыка, 1977, № 5.
17. Боров Ю. Комическое. — М., 1970.
18. Брехт Б. О театре. — М., 1960.
19. Бубенникова Л. В. Мейерхольд и советская музыка. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. — М., 1974.
20. Вагнер Р. Избранные работы. — М., 1978.
21. Вершинина И. Балетная музыка. — В кн.: Музыка XX века. Очерки. М., 1976.
22. Выготский Л. Психология искусства. Изд. 2, перераб. и доп. — М., 1968.
23. Галеев Б. Театрализованные представления «Звук и свет» под открытым небом. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
24. Гегель Г. В. Ф. Эстетика. В 4-х т. — М., 1971.
25. Гулыга А. Искусство в век науки. — М., 1978.
26. Даниэлу А. Музыка, танцы, экстаз. — Курьер Юнеско, 1975, № 11.
27. Друскин М. Игорь Стравинский. — Л., 1974.
28. Евреинов Н. Театр как таковой. — СПб, 1912.
29. Захаров М. Сомнения и надежды. — Театр, 1975, № 8.
30. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
31. Иванов Вяч. Категория времени в искусстве и культуре XX века. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
32. Иванов Вяч. Эстетическая концепция звукозрительного контрапункта у Эйзенштейна. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
33. Иоффе И. Синтетическое изучение искусства и звуковое кино. — Л., 1937.
34. Каган М. Морфология искусства. — Л., 1972.
35. Каган М. Пространство и время в искусстве как проблема эстетической науки. — В кн.: Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Л., 1974.
36. Келдыш Ю. Драматургия. — Муз. энциклопедия. — М., 1974, т. 2, стр. 299—301.
37. Книга о новом театре. Сб. статей Луначарского, Бенуа, Мейерхольда, Сологуба, Брюсова, Андр. Белого и др. — СПб., 1908.
38. Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. — М., 1978.
39. Конен В. Музыкально-творческие виды XX века. — В кн.: Конен В. Этюды о зарубежной музыке. М., 1975.
40. Конен В. Театр и симфония. — М., 1975.
41. Крэг Г. Искусство театра. — СПб., 1912.
42. Лисса З. Эстетика киномузыки. — М., 1970.
43. Лопухов Ф. Хореографические откровения. — М., 1972.
44. Лотман Ю. Лекции по структуральной поэтике. Труды по знаковым системам. Вып. 1. — Тарту, 1964.
45. Лотман Ю. Структура художественного текста. — М., 1970.
46. Луначарский А. В мире музыки. Статьи и речи. — М., 1971.
47. Лютославский В. Размышляя о балете (статья из журнала 1962). — В сб.: Витольд Лютославский. Статьи. Материалы/Сост. и пер. Б. Гецелева. Горький, 1970, рукопись.
48. Малая советская энциклопедия, т. 9.
49. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. — М., 1978.
50. Мазель Л. Говорят делегаты V съезда Союза композиторов СССР. — Сов. музыка, 1974, № 8.
51. Мазель Л. Музыказнание и достижения других наук. — Сов. музыка, 1974, № 4.
52. Мазель Л. Некоторые черты композиции в свободных формах Шопена. — В кн.: Мазель Л. Исследования о Шопене. М., 1971.
53. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект. — Сов. музыка, 1979, № 3.
54. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М., 1976.
55. Мейерхольд В. Статьи, письма, речи, беседы. В 2-х частях. — М., 1968.
56. Мейлах Б. Комплексное изучение творчества и музыковедение. — В кн.: Проблемы музыкального мышления. М., 1974.
57. Место зрелищных искусств в художественной культуре. — М., Информкультура, 1977.
58. Милка А. Сергей Слонимский. — Л., 1976.
59. Михайлов М. Стиль в музыке. — Л., 1981.
60. Морис Бежар: танец как зримая музыка. — Ровесник, 1978, № 3.
61. Музыкальная эстетика стран Востока. — М., 1967.
62. Назайкинский Е. О константности в восприятии музыки. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973.
63. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. — М., 1972.
64. Назайкинский Е. Проблемы комплексного изучения музыкального произведения. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. — М., 1978.

65. Нестьев И. Музыкальная культура на рубеже веков. — В кн.: Музыка XX века. Очерки. М., 1976.
66. Новерр Ж. Ж. Письма о танце и балетах. — Л., 1965.
67. Обсуждаем симфонию А. Шнитке. — Сов. музыка, 1974, № 10.
68. Онеггер А. Я — композитор. — Л., 1963.
69. Проблемы комплексного подхода к изучению художественного творчества. — М., Информкультура, 1980.
70. Прокофьев С. Материалы, документы, воспоминания. — М., 1961.
71. Пуленк Ф. Я и мои друзья. — Л., 1977.
72. Равель в зеркале своих писем. — Л., 1962.
73. Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. — М., 1969.
74. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. — Л., 1977.
75. Сабинина М. Шостакович-симфонист. — М., 1976.
76. Слонимский С. Черты симфонизма С. Прокофьева. — В кн.: Музыка и современность. Вып. I. М., 1962.
77. Соколов О. К проблеме типологии музыкальных жанров. — В кн.: Проблемы музыки XX века. Горький, 1977.
78. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке. — М., 1968.
79. Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971.
80. И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. — М., 1973.
81. Стравинский И. Хроника моей жизни. — Л., 1963.
82. Таиров А. Записки режиссера. — М., 1921.
83. Тараканов М. Музыкальная концепция балета Р. Щедрина «Анна Каренина». — В кн.: Музыкальный современник. Вып. 2. М., 1977.
84. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. — М., 1980.
85. Толковый словарь русского языка в 4-х томах под ред. проф. Д. Н. Ушакова. — М., 1940.
86. Толстой А. К молодым писателям. Собр. соч., т. 10. — М., 1961.
87. У истоков режиссуры. Труды Ленинградского института театра, музыки и кинематографии. — Л., 1976.
88. Федин К. Горький среди нас. — М., 1967.
89. Фокин М. Против течения. — Л., 1962.
90. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. — М., 1971.
91. Чайковский П. И. Полн. собр. соч., т. 7. — М., 1962.
92. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. — В кн.: Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М., 1978.
93. Шах-Азизова Т. Бунт средств. — Театр, 1975, № 8.
94. Шах-Азизова Т. Синкретизм драматического театра. — В кн.: Взаимодействие и синтез искусств. Л., 1978.
95. Шнитке А. Выступление на VII конгрессе ММС. — В кн.: Музыкальные культуры народов. М., 1973.
96. Щедрин Р. Интервью. — В кн.: Творчество. Вестник композитора. М., 1973.
97. Эйзенштейн С. Избр. произв. в 6-ти т. — М., 1964.
98. Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. — М., 1972.
99. Huizinga J. Homo ludens. — Boston, 1955.
100. Kągel M. Teatr instrumentalny. — Res. facta, nr. 3 — Kraków, 1969.
101. Kirby M. Happenings. — N.-Y., 1965.
102. Schaffer B. Teatr instrumentalny. — Forum musicum, nr. 7. — Kraków, 1970.
103. Tappolet W. Arthur Honegger. — Zürich, 1952.

Предметный указатель

- Авторская позиция — 191—192
- Балет — 28—37, 54—55, 71—81
- Взаимодействие и синтез искусств — 6—7, 10, 14—15, 18, 41—45
 - музыка — литература — 18—20
 - литература — зрелищные искусства — 21—24
 - зрелищные искусства — музыка (слышимое — видимое) — 7, 24—38, 41, 44
- Вокальные жанры — 41, 69—71
- Время, временное начало в искусстве — 26—29, 47—48, 119—120, 147—151, 153—155
- Гротеск — 142—143, 144—147
- Движение, искусство движения — 48—49, 119—123
- Драматургия музыкальная — 189—190
- Жанры музыки — 64, 81, 93, 96—97
- Зрелище, зрелищность — 26, 28, 39, 49—52, 97—98
- Игра — 52—55, 137—139, 147—148, 155, 158—159, 163—167
- Игровая стихия в музыке:
 - в материале («показ со значением») — 138—141, 149
 - на процессуальном уровне — 148—158
 - в синтетических жанрах — 164—166
- Импровизация — 158—163
- Инструментальный театр — 38—41
- Кино и телевидение, кинематографичность — 14, 25—26, 28, 42, 50—52, 88—90, 117, 119, 185
- Комическое в музыке — 141—147
- Композиция музыкальная — 86, 127, 174—175, 177—180, 186—188
- Концерт, концертность — 82—85, 101—102, 161—163
- Литературное начало в музыкальном мышлении — 59—62, 72—73
- Множество художественное — 16—17
- Монтаж — 175—188
- Мышление композиторское — 10, 63, 75, 166, 168, 171—172, 192—193;
- Опера — 7—8, 10—11, 55, 64—69, 71, 74
- Остранение — 53, 65, 137, 167
- Персонификация — 98—118, 137
- Пластичность музыкальная — 118—137, 146
- Представление (показ):
 - театр представления — 53—54, 137—138, 164
 - эстетика представления — 56—59, 82—84, 86, 137—139, 141, 159, 175, 192
- Программность, программная музыка — 9—10, 59—61, 63, 80—85
- Пространство, пространственное начало в музыке — 48, 97—98, 119—120, 137, 148
- Режиссура, режиссерское творчество — 25—28, 50, 168—174
- Режиссура музыкальная — 65, 93, 167, 171—175, 189—192
- Ритм, ритмические закономерности — 106, 119—123, 129—131, 133—136
 - акцентность — 123, 129—131, 136
 - остинато — 131—133
 - пульсация — 123—129, 133, 136
- Симфония — 7—8, 83—84, 86—93
- Синтетические жанры музыки — 41—43, 93—96, 164—166
- Содержание музыки — 15—17, 57—58

«Стиль — 46, 139, 156, 172—173
— полистилистика — 155—158
— стилевой тематизм — 110—116
— стилизация — 139—140

Танец, танцевальность — 29, 55, 77—79, 131, 136, 146
Театр — 26—28, 46—50, 54—55, 72—73
Театральность — 5—13, 45—46, 59—63, 64, 96—97
Тематизм — 99—117
Тембр — 100—110
Транспонирование — 16—27, 35, 43, 46

Хореография, хореографическое творчество — 30—38, 45, 50, 62—63, 72—73

Именной указатель

Аверинцев С. С. — 52
Айвз Ч. — 12, 58, 87, 111
Альшванг А. А. — 108
Антониони М. — 90, 170
Антуан А. — 169
Арановский М. Г. — 83, 86, 90
Асафьев Б. В. — 8, 27, 50—51, 77, 100
Ахмадулина Б. А. — 57
Баланчин Д. — 32—33, 35
Баркаускас В. — 13, 113, 162, 180
Барток Б. — 12, 74—76, 78, 84, 145
Бах И. С. — 32, 34—35, 78, 79, 99, 113, 123, 125, 158, 162
Бахтин М. М. — 52, 141, 144, 147
Бежар М. — 33, 35, 45, 72
Беллини В. — 112, 157, 180
Белый Андрей — 23—24, 27
Бенуа А. Н. — 50, 72
Берг А. — 37, 71, 158
Бергман И. — 170
Берд Т. — 44
Берно Л. — 87
Берлиоз Г. — 8—9, 72, 86, 100, 142, 171, 178
Бесселер Г. — 41
Бетховен Л. — 33, 35, 61, 113, 115, 138, 145, 158, 162
Бизе Ж. — 35, 62, 79, 125—126
Бирюков С. Н. — 160
Блауманис Р. — 85
Блок А. А. — 63, 169, 175
Бобровский В. П. — 150, 182
Бородин А. П. — 10
Боярский К. Ф. — 33
Брамс И. — 84, 158
Брехт Б. — 46, 53, 164
Брюсов В. Я. — 53
Бубенникова Л. К. — 28
Булгаков М. А. — 148
Буцко Ю. М. — 11
Вагнер Р. — 8, 10, 20, 48, 71—72, 78, 87, 121, 123, 158, 180
Вахтангов Е. Б. — 169
Веберн А. — 48
Верди Д. — 171
Владимиров С. В. — 169
Вознесенский А. А. — 94, 165, 193
Вольтер Ф. — 24
Гайдн И. — 38, 90, 116, 187
Галеев Б. М. — 25
Гараян Г. А. — 159
Гартман В. А. — 36
Гегель Г. В. Ф. — 56
Гендель Г. Ф. — 32
Гете И. В. — 60
Глиер Р. М. — 22
Глинка М. И. — 9—10
Гоголь Н. В. — 23—24, 27, 69
Греко Эль — 24
Гретри А. Э. М. — 171
Григ Э. Х. — 115
Григорович Ю. Н. — 76
Гулыга А. В. — 30, 137
Гуно Ш. — 78

Даль В. И. — 50, 52, 119
Дамбис П. — 11
Данилевич Л. В. — 170
Дебюсси К. — 32, 34, 37, 71, 75
Дзефирелли Ф. — 170
Дидро Д. — 24
Дисней У. — 28
Дмитриева Н. А. — 52
Долин А. — 37
Довженко А. П. — 170
Достоевский Ф. М. — 33
Друскин М. С. — 52, 98, 139, 163
Дюка П. — 11, 28, 60, 152
Дюма-сын А. — 28

Евреинов Н. Н. — 59
Елизарьев В. Н. — 63

Задерацкий В. В. — 2

Иванов В. В. — 155
Иоселиани О. Ш. — 170
Иоффе И. И. — 50

Каган М. С. — 26, 45, 48, 168
Калнынь Им. — 11, 13, 88, 91—93, 128, 151, 164, 180, 186

Канчели Г. А. — 13, 113, 127, 157, 180, 187

Карлсон Ю. — 85
Карне М. — 191
Козинцев Г. М. — 170
Комиссинский В. Г. — 151
Конен В. Д. — 7—8, 12, 37, 48, 78, 111, 138, 171
Крэг Г. — 48, 169

Лавровский Л. М. — 33, 72
Ландсбергис В. — 28
Ленин В. И. — 4
Лисса З. — 51
Лист Ф. — 9, 178
Лопухов Ф. М. — 33, 36
Лотман Ю. М. — 97, 155, 171, 175
Луначарский А. В. — 53—54
Людли Ж. Б. — 37, 48, 78, 171
Лютославский В. — 37

Мазель Л. А. — 8, 149—150
Малер Г. — 44, 48, 87, 142, 145, 158
Матвеева Н. Н. — 167
Маяковский В. В. — 177
Медушевский В. В. — 120, 156

Мейерхольд В. Э. — 23, 26—28, 52—53, 76, 119, 139, 146, 169—170, 177

Мейлах Б. С. — 6
Мериме П. — 62
Метерлинк М. — 27, 48

Мийо Д. — 70
Микеланджело — 73
Милка А. П. — 162
Моцарт В. А. — 77, 158; 162, 171
Мусоргский М. П. — 36—37, 61, 70

Назайкинский Е. В. — 100
Нестьев И. В. — 11
Новерр Ж. Ж. — 33

Ожегов С. И. — 119
Онеггер А. — 11, 42, 60, 70, 75, 87, 173
Орф К. — 42, 71, 122

Панфилов Г. А. — 170
Пастернак Б. Л. — 19, 21—22, 188

Петипа М. — 33
Петров А. П. — 13, 111, 152, 157, 165, 187

Пикассо П. — 52
Пинский Л. Е. — 144
Плакидис П. — 13, 102, 134—135, 162

Пристли Д. Б. — 148
Прокофьев С. С. — 11—12, 17, 24—26, 28, 32, 34, 50, 60—61, 65, 72, 74—76, 81, 87, 125, 127, 139, 162, 178

Протопопов В. В. — 180
Пуленк Ф. — 11, 70, 127
Пушкин А. С. — 21, 28, 140, 165, 176

Рабле Ф. — 52, 141
Равель М. — 32, 61, 75, 84, 128, 131

Раман Г. — 128, 159
Рерих Н. К. — 162
Римский-Корсаков В. Н. — 73
Римский-Корсаков Н. А. — 8—10, 31, 61, 75, 124, 131, 145

Роббинс Д. — 33—34, 45
Роден О. — 36
Рождественский Г. Н. — 190
Роллан Р. — 138

Ромм М. И. — 170, 174
Россини Д. — 87, 180
Рудницкий К. Л. — 52—53, 177, 182
Ручьевская Е. А. — 99, 108, 111
Ряузов С. Н. — 15
Ряэс Я. — 13, 128, 135, 180

Сабнина М. Д. — 11, 87, 150
Сильвестров В. В. — 40
Скорик М. М. — 13, 101, 132,
184

Скрябин А. Н. — 22, 24, 38
Слонимский С. М. — 13, 40, 85,
108, 128, 132—133, 151,
159, 161—162, 166, 180

Смольский Д. Б. — 40
Соколов О. В. — 41
Сохор А. Н. — 63
Станиславский К. С. — 169
Стравинский И. Ф. — 11—12, 29,
31—32, 35, 37, 39, 42,
47, 52, 57, 61, 71, 73—
78, 84—85, 87, 93, 98,
131, 136, 139, 145, 162,
174, 193

Таиров А. Я. — 48, 53, 169
Тамберг Э. — 93
Тараканов М. Е. — 57, 80
Твардовский А. Т. — 88
Тертерян А. Р. — 13, 107, 118, 127,
132, 134, 164, 180, 184
Тищенко Б. И. — 33
Толстой А. Н. — 120
Тургенев И. С. — 42

Феллини Ф. — 148, 170
Федин К. А. — 4
Фокин М. М. — 31—33
Фрейд З. — 30

Хавлик А. — 78
Хачатурян К. С. — 166
Хевези А. — 169
Хейфиц И. Е. — 170
Хейзинга И. — 52, 55, 137, 141,
163

Холопова В. Н. — 78, 130
Хренников Т. Н. — 81

Чайковский П. И. — 8—9, 18, 20,
32—33, 35, 42, 60, 74—
75, 84, 112, 116

Чехов А. П. — 18, 48
Чюрленис М. К. — 22, 28

Шагал М. — 162
Шах-Азизова Т. К. — 46, 55
Шекспир В. — 72, 91
Шёнберг А. — 98
Шкловский В. Б. — 53

Шнитке А. Г. — 13, 40, 57, 87—
88, 90, 92, 101, 113,
115—117, 124, 135, 139,
145, 153, 158—159, 162,
174, 180, 184, 187, 190
Шопен Ф. — 20, 31, 34, 115, 123—
124

Шостакович Д. Д. — 11—12, 33,
50, 61, 67, 69—70, 75—
76, 81, 84, 87, 91, 140,
142, 145, 150, 170, 180

Штраус Р. — 11, 152
Шуман Р. — 31, 178

Щедрин Р. К. — 11, 13, 17, 38—
39, 57, 61—62, 65, 79—
81, 85, 88, 90, 92—93,
96, 102—104, 110—112,
122, 125—126, 128, 132,
134, 140, 145, 150—152,
157, 163, 165—166, 173,
176, 179—180, 185, 187

Эйзенштейн С. М. — 24—26, 28,
59, 170, 175, 177, 181,
183

Эйнштейн А. — 191
Эйфман Б. Я. — 33, 91
Эфрос А. В. — 42, 91
Эффель Ж. — 112
Эшпай А. Я. — 81

Яворский Б. Л. — 15
Якобсон Л. В. — 33—34, 36, 79

СОДЕРЖАНИЕ

От автора	3
Введение	5
Глава первая. Музыка во взаимодействии и синтезе искусств	14
Глава вторая. К понятию театральности	45
Глава третья. Театральность и жанры музыки	64
Глава четвертая. Зрелищное начало в музыке	97
Глава пятая. Игровая стихия	137
Глава шестая. Музыкальная режиссура	167
Использованная литература	194
Предметный указатель	197
Именной указатель	198

Важнейшая опечатка:

На стр. 172 7, 8, 9 и 10 строки сверху перепутаны местами. Они должны читаться так:

Режиссерский подход композитора проявляет себя, таким образом, в двух основных сферах: во-первых, в типе материала, положенного в основу произведения; во-вторых, в принципах организации этого материала «во вре-

ТАТЬЯНА АЛЕКСАНДРОВНА КУРЫШЕВА

ТЕАТРАЛЬНОСТЬ И МУЗЫКА

Редактор И. Бобыкина Художник Л. Рабенау Худож. редактор
И. Дорохова Техн. редактор А. Мамонтова Корректор М. Кабалева-
ская

ИБ № 1965

Сдано в набор 03.06.83. Подп. к печ. 22.06.84. А02021 Форм. бум. 84×108¹/₂
Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная Печать высокая
Печ. л. 6,25 Усл. печ. л. 10,5 Усл. кр.-отт. 11,13 Уч.-изд. л. 11,9 Тираж 5680 экз.
Изд. № 6673 Зак. 463 Цена 90 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор», 103006, Москва, К-6, Садовая-
Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном комитете
СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли, 109088, Москва,
Ж-88, Южнопортовая ул., 24.