

11. Хохлов Ю. Н. Песни Шуберта: Черты стиля / Ю. Н. Хохлов. — М. : Музыка, 1987. — 302 с.

12. Хохлов Ю. Ф. Шуберт. Жизнь и творчество в материалах и документах / Ю. Н. Хохлов. — М., 1978. — 324 с.

Ду Чжоу. Традиційні та інноваційні аспекти вивчення камерно-вокального циклу: до питання про своєрідність камерно-вокального стилю Ф. Шуберта. У статті пропонується широкий стильовий підхід до явища циклічності в музиці, визначаються композиційні та смислові особливості камерно-вокального циклу. Виявляється оригінальність «інтонаційної фабули» та стильової ідеї камерно-вокальної творчості Ф. Шуберта.

Ключові слова: циклічність, камерно-вокальна творчість, «інтонаційна фабула», стильова ідея.

Du Zhou. Traditional and innovative aspects of the study of chamber vocal cycle: the question of the uniqueness of the chamber-vocal style of Franz Schubert. The article offers a stylistic approach to the phenomenon of cyclicality in music composition and semantic features chamber song cycle are determined. Originality «intonation plot» and stylistic ideas of chamber and vocal works of Franz Schubert is revealed.

Keywords: cyclicality, chamber vocal works, «intonation plot», stylistic idea.



УДК 78.01+785.4

Хуан Цзечуань

СИМВОЛИЧЕСКАЯ ПРОГРАММНОСТЬ В ТВОРЧЕСТВЕ А. СКРЯБИНА

Статья основывается на типологии музыкальной программности в связи с природой художественного символа. Рассматриваются черты стилевого единства в творчестве А. Скрябина, К. Дебюсси и О. Мессиа-на; выделяется особая «светоносная» музыкальная символика в творче-стве А. Скрябина.

Ключевые слова: программность, музыкальная символика, стиль.

Постановку проблеми особого рода музыкальной программно-сти, которую следует рассматривать в связи с феноменом символа, обнаруживает исследование С. Яроцинського, способное стать методологической основой изучения творчества не только К. Дебюсси, но и других композиторов переходной эпохи, творящих на рубеже

девятнадцатого и двадцатого столетий. Прежде всего отметим, что именно переходный тип программности, на наш взгляд, заставляет С. Яроцинського специально обсуждать «символические элементы» его музыки. Противоречивость некоторых размышлений Яроцинського о программности вызвана именно особенностями программных намерений Дебюсси. В одном случае Яроцинський отмечает, что «расцвет программности» — как одно из проявлений театрализации музыки (т. е. обусловленных изменений с позиции другого вида искусства) — связан со «всякого рода комментариями», призванными «облегчить» слушателю «понимание» того, что композитор стремился выразить в данном произведении» [6, с. 81].

В другом случае он справедливо пишет, что «...нас не должны обманывать названия, какими Дебюсси украшает свои произведения. Дух эпохи подсказывал их композитору преимущественно после создания музыки... названия эти в подавляющем своем большинстве более поэтичны, чем живописны, и наперекор видимости служат скорее вуалированию намерений художника, чем их раскрытию...» [6, с. 211–212].

Вместе с тем в работе Яроцинського содержатся достаточно глубокие предпосылки изучения программности в музыке (хотя эту задачу он перед собой не ставил). Отметим три из них:

1 — программность может быть рассмотрена в контексте «семантической интерпретации» [6, с. 221] музыки, причем в двух возможных — авторском (композиторском) и слушательском ее аспектах;

2 — обсуждение «внемузыкального» в музыке, то есть перевод музыкальных смыслов на какой-либо иной язык обсуждения, корректно и целесообразно в «рамках» определенной культуры — то есть существует культурологическая соотнесенность музыкальной семантики и путей ее интерпретации (в связи с программностью, в данном случае);

3 — программность можно рассматривать как «дополнительную ценность» музыки, обогащающую качество ее эстетического переживания, что особенно важно для третьего символического типа программности в музыке.

Понятие «дополнительного значения», «дополнительной ценности», по С. Яроцинському [6, с. 197], перекликается с понятием «прибавочного элемента» в концепции Д. Лихачева, как создающегося общим контекстом поэтической речи. Обращаясь к литературному творчеству, Лихачев замечает, однако, что «прибавочный элемент» к обычному материалу имеется в любом искусстве. Он означает рож-

дение «сверхсмысловой сущности» художественного материала из борьбы с его «обычностью, расхожестью» и преодолением последних. В этом качестве он вырастает не только в целом контексте художественной речи, но и над ним, приобретает различные слагаемые — «новые оттенки значений», «новую экспрессию», «новую эстетическую оценку» и т. д.; добавим — новый аспект эстетической природы явления, предмета художественного воссоздания, равно как и способов этого воссоздания [4].

«Прибавочный элемент» в искусстве можно рассматривать как расширение совокупности переносных метафорических-символических значений художественного образа (и стоящего за ним приема), подчеркивающее условный характер художественного смысла — его иллюзорность — как «знак» равенства самому себе, буквальной непередаваемости. Данное обстоятельство, вероятно, и заставляет Яроцинського пользоваться понятием «иллюзорной символики», как указанием на новое движение музыкальной семантики от имманентного музыкального (авторизованного) смысла к сверхсмысловым, метаконтекстуальным значениям музыки, словесные обозначения которых не только не ограничивают их понимание, но выявляют его беспредельность...

С точки зрения понятия об «иллюзорности», ситуативно-прикладную программность правильнее было бы определить как предпрограммность, вызванную исходным жанровым синкретизмом: поскольку она продиктована тем сверхсмыслом (для музыкального ряда значений), который формируется ритуально-жанровым целым и по своему реализуется в каждой из его сторон. Для первичных жанров скорее сама музыка оказывается «прибавочным элементом», «дополнительной ценностью». Однако, существуя в их контексте, музыка укрепляет и свой собственный сверхсмысл — свою особую эстетическую значимость. В кругу порождающей синкретически ритуализованный (первичный) жанр культуры эта значимость еще не открывается как самостоятельная и универсальная природа музыки, так как для типа первично-жанровых культур актуальна, прежде всего, конкретная социально-прагматическая приуроченность музыкального звучания, его «деловитость». Ситуативно-прикладная направленность музыки, таким образом, не ведет к необходимости семантической интерпретации музыкального текста, поскольку, во-первых, в последнем преобладает не интерпретирующая, а непосредственно подражающая (миметическая) наклонность; во-вторых, поскольку в

нем важна не условно-иллюзорная, а жизненно-реалистическая сторона, фактичность, эффект присутствия и участия в социально необходимом событии.

Уловить музыкально-эстетический сверхсмысл первичного жанра удается лишь с достаточного исторически-временного расстояния, тогда, когда новый способ, «новая оценка» интерпретации в музыке создают потребность в таком интерпретирующем диалоге. Иными словами — возникает та позиция «внеаходимости» (М. Бахтин), которая является существенным условием понимания.

Говоря о втором типе музыкальной программности как об авторски интерпретирующем, нужно отметить его особую активность в творчестве композиторов девятнадцатого века, что и составляет одну из главных черт музыкального романтизма. Однако не историческая разделенность форм музыки, а ее современное (для них) жанрово-стилевое наполнение становится главным предметом интерпретации для композиторов Нового времени (включая романтиков). Для музыкального романтизма характерно как раз стремление превратить историю в тот «гвоздь», на который можно повесить свою картину (А. Дюма-отец). Программность классицистско-романтического направления носит уточняюще-детализирующий, новаторски-личностный нетрадиционный характер. Именно это и позволяет называть ее авторски-интерпретирующей. (Достаточно вспомнить эстетические воззрения Шумана и Берлиоза, Бетховена и Листа, Чайковского и Мусоргского, Лядова и Скрябина и мн. др.) Возвращаясь к терминологии М. Бахтина, скажем, что эпохе романтизма (как и ранним синкретическим эпохам) свойственна обращенность к проблемам «малого времени», к временному, актуальному, но содержание последнего для музыкантов существенно изменяется — в сторону автономии как музыкальной деятельности, так и музыкального языка, в сторону свободы музыкального смысла от внемузыкальных приуроченностей.

Поэтому широкий «диалог культур», хотя и подготовленный открытиями романтиков, становится возможным в музыке к концу — к моменту кризиса — романтической эпохи — и как проявление многообразных неоклассических стиливых тенденций, и как концентрированный интерес к универсальной символической природе музыки, и как опыт технологической реконструкции (например, приемов строгой ренессансной полифонии в технике серийного письма) и др.

Появление третьего исторического типа программности можно уподобить «динамической репризе», поскольку, с одной стороны, он

сохраняет ведущие функции имманентно-музыкальных принципов формообразования, с другой — «возвращает» к идее эстетической целостности музыки как ее главного смысла, заменяя этим сверх-смыслом возможности некоторых образных толкований.

Значительность осознаваемой исторической дистанции между ранней предпрограммностью и ее контекстуальной символической разновидностью делает возможной интерпретацию особого рода — внутренне парадоксальную — связанную со стороны музыки с авторскими самоограничениями в языке и даже минимализмом приемов, ведущих к стилистической и образной повторяемости (от опуса к опусу), статике, следовательно, к узкоиндивидуальному осмыслению возможностей музыкального звучания; а со стороны словесных обозначений — к предельно расширительным, как бы свободным от музыкальной «предвзятости» определениям содержания текста, предполагающим множественные уточнения и являющим авторское отношение к музыкальной логике, как к универсально-бытийной. Следовательно, при таком типе программности сосуществуют два ряда символов: словесно-поэтический и музыкальный, не соподчиненные, а создающие известное смысловое «противодействие», которое и может стать ключом к данной интерпретации. Такое противодействие, противоречащее «проясняющей» функции словесных включений в музыкальный текст и заставляет считать данный тип программности квазиинтерпретирующим, скорее, *понимающим* символическим.

Фортепианные произведения А. Скрябина подтверждают правоту такой программности в музыке, указывающей на ее (музыки) новые символические качества. К этим символическим качествам, обнаруживаемым в музыке Скрябина, прежде всего, отнесем ту «светоносность» (В. Бобровский), которая свидетельствует об интересе композитора к сонорной красоте музыки как к игре звуко-красок, звуко-цветов, как к открытию новых возможностей тембровой семантики. Преобладание сонорного начала, перемещение акцента на фоноколористические свойства мотивно-интонационных элементов ведет к созданию особых фортепиано-тематических «хромо-форм». Их новой отличительной чертой становится одновременное расширение масштаба тематического движения, создание полипластовости, и углубление в детали фактурно-тематического пространства, привлечение различных разновидностей тематических микроостинатных структур.

Творчество А. Скрябина связано с рождением особой комплементарно-сонорной полифонии, которая чаще всего используется «...с целью создания контрапунктического фона для тематических проведений в кульминационных свершениях формы или в качестве некой звуко-красочной, активно движущейся среды, из которой периодически, в виде динамически самых ярких вспышек, выделяются мелодические элементы» [3, с. 25].

Оно также обнаруживает новую идею мелодии как сонорно-орнаментального феномена. Развитие этой идеи в музыке О. Мессиана В. Задерацкий связывает с «многократным «любованием», «найденными звукозвеньями», «с вслушиванием» в их акустическую природу» — что и ведет к пониманию «колорита» неизмеримо более широкому, чем у тех композиторов, которые используют колористические приемы для расцветивания идеи, но не для ее образования.

Между тем, существенные аспекты поэтики О. Мессиана, характер его символики достаточно тесно связаны с творческими открытиями не только К. Дебюсси, но и А. Скрябина; сравнение методов Скрябина и Мессиана может послужить более глубокому осмыслению творческих открытий последнего, в том числе взаимообусловленности «революционных» и «эволюционно-продолжающих» направлений его художественных принципов.

Так, можно сказать, что в творчестве Скрябина уже присутствует та абсолютная завершенность — как формальная, так и ценностно-смысловая — образа, которая сочетается с повторяемостью смысла и приема и со стилистической ограниченностью в трактовке образа и которую считают показательной для стиля Мессиана. Данные свойства определяют особую природу музыкальных символов уже в ранних прелюдиях и сонатах Скрябина. А обращенность образных концепций к самым широким универсалиям человеческого бытия, их известная трансцендентность, смысловая укрупненность, немногочисленность, но внутренняя вариативность, подчеркивают сложность и многозначность явлений, «сжатых» в смысловое пространство символа.

Основные символы скрябиновской фортепианной музыки, представляя законченными композиционными структурами в отдельных опусах, формируются — продлеваются — на протяжении всего его творчества. В силу этого возможно говорить *о принципе единства становящегося и ставшего* — в значении *временного и вневременного* — как об одном из наиболее весомых в поэтике Скрябина.

Обсуждая главные черты символа, С. Яроцинский выделяет две из них: «незаконченность» смысла, передаваемого символом и «динамический» характер его переложения, — как следствие, указывающее на множественный характер интерпретации символа [6, с. 50–73].

Однако множественность — свойство любой художественной интерпретации, также как и многозначность — свойство любого художественного смысла. В этом отношении искусство — да и культура в целом — всегда являет собой опыт символизации человеческого сознания. Данное наблюдение Яроцинского еще не дает ключа к анализу специфики музыкальной символики конкретного исторического стиля, конкретного автора. Кроме того, не смысловая «незаконченность» как исходное состояние символа, а смысловая бесконечность — как его адресованность, устремленность — главная черта символа, объясняющая слова И. Гете о достижении «бесконечной цели» как «заповеданности всей истины» в завершении «Фауста». Отметим и то, что в реальности символа его смысловое содержание остается нерасчлененным единством предметно-материальной и духовной сторон; любой уход от «предметности», «вещности» символа (в музыке — от конкретных звуковых структур) становится утратой его смысла. Это обстоятельство заставило С. Аверинцева уйти от привычного вопроса о делении культуры на материальную и духовную при ее обсуждении как системы символов, поскольку в этом своем качестве культура способствует тому, что «...духовность оборачивается материальной силой... а материальная сила позволяет сбываться духовному смыслу» [1, с. 234].

Обращаясь уже к непосредственному изучению музыкального опыта символизации, С. Яроцинский несколько противоречит своим же общим рассуждениям о символе. Так, он пишет об «однозначности символики» Р. Вагнера, отталкивающей К. Дебюсси от байретского мастера: «...лишенные какого бы то ни было подтекста символы (лейтмотивы) Вагнера представляли в глазах Дебюсси как семантические заменители, которые поставляли дешевое умственное развлечение неразборчивому буржуа...» [6, с. 98]

По отношению к Дебюсси Яроцинский замечает стремление освободиться «от всякой априорности», в том числе и от «звучания традиционной символики». Более того, он полагает, что в арабеске (свободной орнаментике) Дебюсси очаровывает, прежде всего, ее абстрактность и отсутствие определенных символических значений. Яроцинский не считает Дебюсси символистом, но неоднократно

возвращается к мысли о поисках новой символики в творчестве Дебюсси, которая освободила бы музыку от «ярма» привычной семантической интерпретации.

Чтобы избежать подобных противоречий, следовало бы предположить как различные виды символов в музыке (исторически обусловленные), так и разные критерии символических возможностей музыкального языка. Однако, избегая классификационных вопросов, сузим данное предположение до задачи выявления преемственности О. Мессиаана по отношению к Скрябину — в аспекте поиска последним «новой символики» и тех существенных отличий мессиаановского метода, которые выводят его далеко за пределы импрессионистских новаций.

Итак, три тенденции в понимании возможностей и назначения музыки соединяет имена Скрябина и Мессиаана и указывают на своеобразную творческую эстафету между двумя этими авторами:

— наличие программных словесных обозначений в виде общих названий опусов (их разделов) и множества характерологических вербальных ремарок;

— «целительное омовение в источниках сонористики» (Яроцинский), вернее, сонорности: отношение к музыке как к звуковому феномену, в первую очередь;

— стремление преодолеть — пересмотреть — «фаустовское» начало в культуре, выйти за пределы психологических стереотипов «западного» человека, в том числе — стереотипов музыкального восприятия.

Обратим внимание также на беглую реплику С. Яроцинского по поводу отрицательной оценки «фаустовских начал цивилизации». Между тем, именно концепция «фаустовского» начала в культуре, а также обсуждение эстетических функций орнамента и принципиальной символической важности этого явления для искусства, в том числе для музыки, в работе О. Шпенглера могут стать ключевыми в решении вопроса о своеобразии поэтики Скрябина и ее воздействии на стилевые новации в композиторском творчестве XX столетия.

Однако в качестве стилевой доминанты «фаустовское» трудно поддается однозначным определениям, поскольку его нельзя ограничивать техническими принципами, структурно-композиционными нормами, оно особенно ясно дает почувствовать необходимость широкого подхода к стилю в искусстве как носителю обобщающих идей культуры. По наблюдению О. Шпенглера, «феномен стиля коренится в... сущности макрокосма, в прафеномене культуры... В стиле вскры-

вається, проникаючи і перевищуючи всяку свідому художественну наміреність — ...бессвідомий душевний елемент, то, що я позначив словами «ідея існування». Стил є судба» [5, с. 295–296]. Виходячи з такого розуміння стилю Шпенглер виділяє «фаустовську групу мистецтв» як сформовану навколо ідеалу «чистої просторової нескінченності», називаючи інструментальну музику її «середоточчям».

Він відзначає також, що «художественне покороєння нескінченної просторової музики, починаючи з «внутрішнього ритму соборів», закінчується вагнерівськими Тристаном і Парсифалем і загальним кризою мистецтва XIX століття, закінчується «стареческою немощю» і «умиренням» фаустовської культури. Анти-фаустовським вважає Шпенглер імпрессионізм, який «...вернувся на земну поверхню з сфер бетховенської музики і кантовських зоряних просторів. Його просторова свідомість, а не пережито, бачено, а не усвідомлено, в ньому панує настроєння, а не судба». І далі Шпенглер продовжує ще жорсткіше: «Небезпечне мистецтво, педантичне, холодне, темне, розраховане на переутомлені нерви, але наукове до крайності, енергійне во всьому, що стосується подолаття технічних перешкодок, програмно заострене... Тільки в Парижі Бодлера могло воно прижитися» [5, с. 417].

Але відзначимо, що, критикуючи імпрессионізм, Шпенглер не згадує його музично-стильового вираження, взагалі не згадує про французьку композиторську школу, ще «не бачить» Дебюссі... Він не зауважує, що, починаючи з останнього, можливо і виникає здійснення нової задачі фаустовської культури. «І тепер ми бачимо обличчя до обличчя *останню* велику задачу західного мислення, єдину, яка стоїть перед старіючим духом фаустовської культури, ту, яка передбачена нашої душі довгими століттями розвитку» [5, с. 234]. Зміст цієї задачі за Шпенглером: «широка фізіогноміка всього існування, морфологія становлення *всього* людства, досягаюча на своєму шляху до найвищих і останніх ідей»; «проникнення в світові почуття не тільки власної, але і взагалі *всіх* душ, в яких взагалі до сього часу проявлялися великі можливості і чим їхнім втіленням в області дійсності виступають окремі культури» [5, с. 234–235]. Найцікавіше, що, за думкою Шпенглера, рішення цієї задачі вимагає «погляду художника, при цьому такого художника, який відчуває, як оточуючий нас чутливий і досяжний світ спол-

на растворяется в глубокой бесконечности таинственных связей...» Поэтому новая фаустовская задача во всей своей полноте предстает как идея всеобъемлющей художественной символики, совпадающей с «высокой символикой», с «впечатлениями высшей реальности», «со знаками и символами в картине мира, вызванными к существованию душой, как выражением ее сущности», «с величественной музыкальной сфер» [5, с. 235–236].

Так, мысль о покорении «бесконечного пространства» («пространственной бесконечности») трансформируется в концепции Шпенглера в мысль о покорении-освоении — безграничной символики (символической безграничности) в искусстве.

Как сопричастный космологической теме новый характер музыкальных символов проявляется в творчестве целого ряда композиторов первой половины XX века. Среди них Г. Малер (с его непосредственно фаустовской VIII симфонией), А. Веберн (создающий новый тип пространственно-временной организации музыки), П. Хиндемит (с программной идеей «Гармонии мира»), А. Онеггер (вводящий новый аспект литургической духовной темы и особую символику птичьего пения в III симфонии и оратории «Жанна Д'Арк на костре»), наконец, А. Скрябин (в «прометеевских» образах) и его преемник в этом отношении О. Мессиан.

В целом, таким образом, общим программным основанием фортепианного творчества А. Скрябина является идея «всеобъемлющей художественной символики», которая приобретает целостно-завершенный, интерпретирующий и универсальный смысл — как сквозная идея поэтики. Данной идее подчинены основные уровни — структурно-поэтический, интервально-интонативный (тематизирующий), фактурно-гармонический и динамический тематического содержания фортепианных сонат. Выделение названных уровней обусловлено тем, что они наиболее ответственны в процессе становления формы сонаты в ее жанровом целом. Каждый из этих уровней представлен группой повторяющихся приемов, приобретающих общие для всего произведения драматургические функции и создающих эффект стилистической континуумности.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской / С. Аверинцев. // Софія-Логос. Словник. — К. : Дух і Літера, 1999. — С. 214–243.

2. Задерацкий В. Музыкальная форма: В 2 вып.: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений / В. Задерацкий. — М. : Музыка, 1995. — Вып. 1. — 544 с.
3. Задерацкий В. И. Стравинский: Преломление русской художественной традиции и вклад в музыку XX века / В. Задерацкий // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. — М. : Музыка, 1985. — С. 21–39.
4. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачев. — [3-е изд.]. — М. : Наука, 1979. — 360 с.
5. Шпенглер О. Закат Европы / О. Шпенглер ; [пер. с нем., вст. ст. и примеч. К. Свастьяна]. — М. : Прогресс, 1993. — Часть 1. Гештальт и действительность. — 663 с.
6. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский ; [пер. с польск. С. Попковой ; общ. ред. и вступ. статья И. Белзы]. — М. : Прогресс, 1978. — 231 с.

Хуан Цзечуань. Символічна програмність у творчості О. Скрябіна. Стаття ґрунтується на типології музичної програмності у зв'язку з природою художнього символу. Розглядаються риси стильової єдності у творчості О. Скрябіна, К. Дебюссі і О. Мессіана; виділяється особлива «світлоносна» музична символіка у творчості О. Скрябіна.

Ключові слова: програмність, музична символіка, стиль.

Juan Tszechuan. Symbolic programming in the works of Scriabin. This article is based on the typology of music programming due to the nature of artistic character. Stylistic unity features in the works of Scriabin, Debussy and Olivier Messiaen are analyzed; special «luminous» musical symbolism in the works of Scriabin is released.

Keywords: software, music symbols, style.

