

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

**Марк
Арановский**

**Музыка.
Мышление.
Жизнь**

**Статьи, интервью,
воспоминания**



МОСКВА
2012

УДК 78.4
ББК 85.31я44
А79

Печатается по решению
Ученого совета
Государственного института искусствознания

Рецензенты
доктор искусствоведения *Л.Г. Ковнаукая*,
доктор искусствоведения *Н.С. Серегина*

Редактор-составитель
кандидат искусствоведения *Н.А. Рыжкова*

Арановский М.Г.

Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н.А. Рыжкова / М.Г. Арановский. – М. : Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с., ил.

ISBN 978-5-98287-034-6

Книга представляет наследие выдающегося российского ученого-музыковеда, доктора искусствоведения, профессора, заслуженного деятеля искусств РФ Марка Генриховича Арановского. В нее включены статьи, выступления, интервью, воспоминания. Главная тема исследований ученого была связана с проблемой музыкального мышления и музыкального интеллекта. Статьи, посвященные разным сторонам этой проблемы, образуют первый раздел книги. В него включены как публиковавшиеся ранее, так и неопубликованные работы М.Г. Арановского. Второй раздел составлен на основе его выступлений и интервью, посвященных путям развития и перспективам музыкальной науки. В третьем разделе представлены воспоминания, написанные им в последний год жизни. В книгу включены фотографии из личного архива М.Г. Арановского.

ISBN 978-5-98287-034-6

- © Арановский М.Г., правообладатели, 2012
- © Государственный институт искусствознания, 2012
- © Рыжкова Н.А., редактор-составитель, вступительная статья, 2012
- © Яковлев В.Ю., оформление, 2012

Содержание

- 4 *От редактора.* Предисловие
- 15 *Н. Рыжкова.* Большой текст М.Г. Арановского

I

Музыка и мышление

- 47 О границах теории музыки
- 64 Вопросы терминологии, или О пользе быть наивным
- 71 История музыки и тип творческого процесса
- 87 Музыка и мышление

Из неопубликованного

- 132 Единицы музыкального языка
- 140 Между априорным и эмпирическим
- 150 Эскизы о мышлении
- 181 Творческий архив Римского-Корсакова
- 189 Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету
- 226 Теоретическая концепция Б.Л. Яворского
- 259 Концепция Б.В. Асафьева

II

Пути и перспективы развития музыкальной науки

Выступления, интервью

- 303 Дискуссионные проблемы современного музыкознания
(о семиотическом методе исследования)
- 319 О перспективах современной музыковедческой глинкианы
- 328 Всегда оставаться честным...

III

Музыка и жизнь

- 332 Воспоминания
- 412 Свидетельство
- 419 Формулировки
- 420 Стихи

Приложения

- 432 Список основных научных работ М.Г. Арановского
- 438 Диссертации, защищенные под руководством М.Г. Арановского

Предисловие

Эта книга представляет наследие выдающегося российского музыковеда Марка Генриховича Арановского.

Книга состоит из трех разделов. В первом представлены статьи, посвященные главной теме научного творчества М.Г. – музыкальному мышлению и музыкальному интеллекту. В этот раздел включены некоторые неопубликованные прежде статьи. Второй раздел составляют выступления и интервью М.Г., основной мотив которых – пути развития и перспективы современной музыкальной науки. Третий раздел – самый «личный», здесь впервые публикуются воспоминания М.Г., написанные им в последний год жизни. Мы позволили себе включить в этот раздел афоризмы и некоторые из стихотворений М.Г. – их он написал немало, называя «формулировками».

Таким образом, книга представляет М.Г. с разных сторон – как выдающегося исследователя, создавшего новое направление в музыкознании; как современного ученого, размышляющего о путях развития науки; наконец, как интереснейшего человека, прожившего большую, насыщенную жизнь.

Когда М.Г. спрашивали, какова же главная тема его интересов – ведь диапазон его исследований был широчайшим – он всегда удивлялся вопросу и отвечал, что всю жизнь занимается одним и тем же. Этим «одним и тем же» была природа музыкального мышления. Действительно, проблема музыкального мышления пронизывает все работы М.Г., является их сквозной темой. Эту тему он рассматривал в различных проявлениях, исследуя с разных сторон – будь то музыкальный язык, мелодический синтаксис, музыкальный текст, жанр, композиторское творчество. По сути, М.Г. создал новое направление в музыкознании, цель которого – изучить огромный комплекс проблем, связанных с музыкальным мышлением. В своих работах он исследовал, что такое музыкальный интеллект и музыкальная мысль, как происходит формирование музыкального языка

и музыкальной речи, какова роль сознания и бессознательного в творческом процессе. Решение этих вопросов потребовало выхода за пределы традиционного музыкознания и привлечения методов других наук. Исследованию музыкального мышления М.Г. придавал первостепенное значение: «Я убежден, что изучение музыкального мышления как главной духовной силы музыки должно быть генеральной линией музыкознания. Но для того, чтобы это осуществить, необходима смена всей научной парадигмы музыкознания. Пока музыкознание остается провинциальной областью гуманитарной науки и раздроблено на узкие специальные дисциплины, подчас не связанные между собой, эту задачу не поднять»¹.

К сожалению, М.Г. не оставил специальной книги о музыкальном мышлении, хотя и намеревался ее написать. Но остались его многочисленные статьи разных лет. Рассредоточенные по сборникам, преимущественно, малотиражным и по этой причине ныне труднодоступным, здесь они впервые собраны воедино. Хотелось бы надеяться, что настоящая книга в какой-то мере восполнит отсутствие монографии о музыкальном мышлении. Из большого числа статей М.Г. предпочтение было отдано работам последних лет его жизни. Именно в этот период окончательно сложилась его концепция, прояснились многие ее детали, были найдены решения многих вопросов, даны кратчайшие определения основополагающих понятий.

Развернутая статья «Музыка и мышление» – одна из последних статей ученого, в которой он подвел итог своим исследованиям. Статья «О границах теории музыки» имеет характер научно-философского вступления, в ней поставлены многие важнейшие проблемы – о сущности музыки, специфике музыкального мышления, целях и методах научного исследования, взаимоотношении методов теории музыки и других наук, наконец, о существовании другой теории музыки, отличающейся от традиционной, ведущей свои исследования в области законов, управляющих самим рождением и бытием музыки. Именно к этой области принадлежат исследования самого М.Г. В статье «Вопросы терминологии, или О пользе быть наивным» речь

¹ См. в настоящем сборнике: *Арановский М.Г. Воспоминания.*

идет о значении и границах контекста таких основополагающих понятий, как содержание, семантика, смысл – понятиях, по отношению к которым в музыкознании «согласья нет» и которые часто смешиваются и взаимозаменяются. Тем ценнее данная статья М.Г., в которой он показывает, что каждое из них возникло в своем научно-теоретическом контексте и может сохранять свою релевантность только в нем.

В статье «История музыки и тип творческого процесса» решается проблема взаимодействия типа музыкального языка и типа творчества. В этом сравнительно небольшом тексте затрагивается множество сложнейших вопросов: об организации музыкального языка и его возможностях, о существовании единого логического стержня системы, о роли интуиции в создании музыкального материала, о разных типах творчества в истории музыки. Здесь в полной мере проявились изобретательность и юмор М.Г.: для иллюстрации своих положений о разных типах творчества он ввел двух персонажей – двух композиторов, комментирующих свои произведения. Первый – вполне реальный Штокхаузен с его автоанализом «Пунктов». Второй же придуман М.Г. Это некий Карл ван Бетхаузен – композитор XIX века (его М.Г. создал на основе контаминации имен Бетховена и Штокхаузена), который также описывает свое сочинение, используя современные термины своего коллег (фактурная вертикаль, тоны-пункты, агогические флуктуации и т. п.). В итоге выясняется, что с их помощью описана... «Лунная соната» Бетховена.

В разделе «Из неопубликованного» представлены три выступления и четыре статьи, сохранившиеся в архиве М.Г.

М.Г. был блестящим оратором, увлекавшим слушателей развертыванием оригинальных идей. Большинство статей М.Г. выросло из его выступлений.

Выступление «Единицы музыкального языка» посвящено проблеме иерархии синтаксических единиц музыки – ключевой проблеме для понимания специфики музыкального языка и музыкальной семантики¹. Именно на этом нижнем синтакси-

¹ Подробно эта проблема исследована в кн.: *Арановский М.Г. Синтаксическая структура мелодии*. М., 1991.

ческом уровне и формируется первичная семантика музыкального языка. В своем сжатом выступлении М.Г. коснулся таких фундаментальных вопросов теоретического музыкознания, как единица и знак, интрамузыкальная семантика, структурная дифференциация элементов, принцип центрирования и законы формирования мотива, микросистема отношений внутри него, сходство между мотивом и словом. Поражает мастерство, лаконичность и четкость, с которыми М.Г. излагает свои идеи, касающиеся сложнейших вопросов структуры музыкального языка. В дальнейшем он развил их в книгах «Синтаксическая структура мелодии» и «Музыкальный текст. Структура и свойства».

В выступлении «Между априорным и эмпирическим» М.Г. рассматривает одну из универсалий – научную идею, объединяющую и объясняющую различные факты. Это априорное – то, что всегда предшествует творческому акту, и эмпирическое – то, что совершается и обретается в самом творческом акте. Отношения между априорным и эмпирическим пронизывают всю историческую эволюцию музыки, меняются от эпохи к эпохе, определяют тип творческого процесса, тип творческих личностей, индивидуальный стиль, смену направлений и многое другое, вплоть до типов музыкальной культуры.

Выступление «Творческий архив Н.А. Римского-Корсакова» на чтениях рукописного отдела Санкт-Петербургской консерватории (М.Г. был их постоянным участником) посвящено рукописному наследию композитора, в частности, рукописным материалам оперы «Сказание о невидимом граде Китеже». М.Г. исследует этапы эскизной работы Римского-Корсакова, анализирует его творческий процесс, рассказывает о записных книжках композитора, в которых зафиксирован огромный пласт первичного материала, из которого вырастает музыка оперы. Он намечает перспективы, которые открывают для будущих исследователей записные книжки и черновые наброски (и не только Римского-Корсакова) – ведь в рукописях разворачивается мощный процесс созидания, сотворения музыки. Исследованию рукописной истории «Китежа» М.Г. в дальнейшем посвятил объемную главу своей последней книги «Рукопись в структуре творческого процесса».

Развернутая статья «Эскизы о мышлении», оставшаяся неопубликованной, – попытка разрешить загадку, что такое мышление вообще. Думается, она будет интересна, причем не только музыкантам. В противоположность распространенной точке зрения, что мышление неразрывно связано с понятиями и языком, М.Г. доказывает, что мышление осуществляется вне понятий и исследует его на примере «движущихся живых систем» (к ним относятся человек и животные). Такое внепонятийное мышление не связано с вербальным языком, оно осуществляется вне слов и понятий и является процессом поиска и принятия решения. Такое мышление присуще не только человеку, но и животным. Следовательно, внепонятийное мышление возможно на любом материале. Существуют многие виды его, в том числе и музыкальное.

Данная статья – не только пример логики и блестящей эрудиции М.Г., но и свидетельство его искренней любви к «движущимся живым системам», в частности животным. В статье он ссылается на книгу о мышлении животных, которая произвела на него большое впечатление своими параллелями с человеческим интеллектом. Отмечу, что всю жизнь М.Г. был большим любителем наших «братьев меньших», в частности собак. Одна или две собаки всегда жили в его доме, и он ежедневно гулял с ними. Однажды он признался мне: идея о том, что всякая мысль осуществляется как выбор и решение, пришла к нему во время одной из таких прогулок, когда он наблюдал за поведением собак.

Статья «Эскиз к двойному портрету» предназначалась для сборника «Прокофьев. Шостакович», который так и не был осуществлен¹. Ее тема – исследование различий художественного сознания и структуры личности двух главных мастеров отечественной музыки советского периода – Прокофьева и Шостаковича.

Статья «Теоретическая концепция Б.Л. Яворского» предназначалась для сборника о музыкально-теоретических концепциях XX века. Это блестящий портрет Яворского, вписанный

¹ Материалы сборника частично опубликованы в кн.: *Арановский М. Возвращаясь к Шостаковичу*. М., 2010.

в контекст научной парадигмы того времени, всестороннее исследование теории музыкальной речи Яворского и его научных методов. Для этого же сборника предназначалась статья о концепции Б.В. Асафьева.

В разделе «Пути и перспективы развития музыкальной науки» представлены выступления и интервью М.Г. Проблема развития науки интересовала его всегда. Начиная со своих ранних научных исследований, он всегда стремился вырваться за достаточно узкие границы традиционной теории музыки. В своих исследованиях, посвященных мелодике и мелодическому синтаксису, музыкальному тексту, музыкальному мышлению и психологии творчества, он широко использовал методы других наук – в первую очередь семиотики и лингвистики. Следует сказать, что эрудиция М.Г. была феноменальной. Он прекрасно разбирался во многих науках, например структурной лингвистике, текстологии, живо интересовался всем новым в философии, эстетике, в разных областях искусства. М.Г. был в курсе всех появлявшихся работ «на стыке» искусствоведения и других наук, иногда был руководителем таких диссертаций. Кроме того, в качестве заведующего сектором музыки (позже – современных проблем музыкального искусства) и председателя ученого совета он прочитывал буквально горы диссертаций и авторефератов. Поэтому о путях развития музыковедческой науки, о всевозможных новых подходах и подводных камнях он знал больше, чем кто-либо другой. Он видел, как порой в погоне за новыми методами теряется сущность и предмет музыкознания, как порой легко, окунувшись в неизведанное море другой науки, можно оторваться от родных берегов и быть снесенным течением в открытый океан. И судьба развития науки, которой он отдал всю жизнь, не могла его не волновать. Много раз он выступал в дискуссиях на страницах журналов, на круглых столах, посвященных «новым методам» в музыкознании. Размышления М.Г. на эту тему не утратили своей актуальности и сегодня. Думается, они будут интересны новому поколению исследователей. Пожалуй, он дал лучший ответ на вопрос: для чего нужно музыкознание: «Наука нужна <...> для того, чтобы понять, что есть музыка, какие законы управляют этим удивительным явлением, которое во многом остается для нас тайной».

Научный облик ученого, его глубинная сущность всегда неразрывно связаны с его внутренними качествами. М.Г. был необычайным человеком, одаренным многими талантами. Но прежде всего он был Личностью. Это чувствовал каждый, кто соприкасался с ним. Ему пришлось пережить, по сути, несколько разных эпох, в том числе – войну, голод и послевоенную разруху, идеологические разгромы сороковых годов... Его личностные качества сформировались под воздействием пережитого и передуманного.

В последнем разделе, озаглавленном «Музыка и жизнь», впервые публикуются воспоминания М.Г., написанные им в последний год жизни. В них нашли отражение основные этапы его жизни – детство, школа-десятилетка, война, эвакуация и жизнь в Ташкенте, послевоенный Ленинград, Ленинградская консерватория. Годы учения М.Г. в консерватории пришлось на едва ли не самую тяжелую эпоху в истории советского искусства, связанную с постановлениями 1948 года и последующими репрессиями. М.Г. был очевидцем многих разгромов и изгнания видных профессоров под флагом «борьбы с космополитизмом». Именно тогда, вероятно, сформировалась гражданская позиция М.Г., его честность, порядочность в самом высоком смысле слова. Большое место в воспоминаниях занимают портреты учителей М.Г. и людей, повлиявших на его профессиональное становление. Это А.В. Бирмак, Ю.Н. Тюлин, А.Н. Должанский, Э.Л. Фрид, М.С. Друскин, Б.А. Арапов, Ю.В. Келдыш, М.К. Михайлов. Отдельные главы посвящены Ленинградской филармонии и концертам 1950–1970-х годов, Ленинградскому союзу композиторов, членом которого М.Г. стал в 29 лет... Наконец, последняя глава «Воспоминаний» – о науке, о формировании собственных научных интересов, о новом подходе к музыке, о состоянии современного музыковедения.

Свои воспоминания Марк Генрихович написал в последний год своей жизни. Вернее, не написал, а продиктовал мне – сам он работать за компьютером уже не мог из-за резко ухудшившегося зрения. Впрочем, писать воспоминания он начал гораздо раньше. Первым было «Свидетельство» – блестящий рассказ о начале войны, перевернувшей беззаботную жизнь двенадцатилетнего мальчишки, и это событие он

вновь переживает в музыке Седьмой симфонии Шостаковича, услышанной им в эвакуации в далеком Ташкенте. «Свидетельство» было опубликовано в «Музыкальной академии» в № 4 за 1997 год со сноской, что это отрывок подготавливаемых воспоминаний. Но сноска, мягко говоря, не вполне соответствовала действительности. Воспоминания не только не подготавливались, но даже и не начинались. Отвлекала постоянная загруженность, спешка, а главное – работа над новыми книгами. В эти годы были написаны такие масштабные труды, как «Музыкальный текст. Структура и свойства», «Рукопись М.И. Глинки “Первоначальный план” оперы “Руслан и Людмила”», наконец, последняя книга – «Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки текстологии и психологии творчества». И кроме того, целый ряд статей, докладов, а еще – работа в архивах над рукописями русских композиторов, а еще – постоянное оппонирование, регулярное чтение чужих статей, книг, авторефератов и диссертаций (а М.Г. был вдумчивым и добросовестным читателем и рецензентом), а еще – руководство отделом музыки ГИИ (позже – отделом современных проблем музыки), выполнение обязанностей председателя Диссертационного совета института, а еще – чтение лекций в Академии музыки им. Гнесиных, а еще – работа в качестве эксперта в ВАК, в РГНФ, руководство аспирантами, составление и редактирование сборников, многие из которых становились событием (назову хотя бы «Русскую музыку и XX век», без которой сейчас невозможно представить современное музыкознание). Словом, для воспоминаний времени не оставалось. Почти. Потому что еще один фрагмент М.Г. все-таки написал – об Александре Наумовиче Должанском, у которого занимался в годы юности. Этот исполненный мягкого юмора рассказ о том, при каких обстоятельствах состоялось его знакомство с Должанским и как он пересдавал ему экзамен по теории музыки, М.Г. написал для сборника «А.Н. Должанский», изданного совсем недавно в Петербургской консерватории.

Я много раз спрашивала М.Г., когда он осуществит свое намерение, но он всякий раз ссылался на недостаток времени и откладывал «на потом». Но «потом» никак не наступало.

В 2008 году здоровье М.Г. очень ухудшилось. Он с трудом передвигался, плохо работало сердце, и даже небольшая

физическая нагрузка вызывала одышку. Пришлось резко сократить объем выполняемой работы и количество функций. Почти все время М.Г. был вынужден проводить дома. Мне посчастливилось помогать ему в это трудное для него время. В конце года у М.Г. образовалась некая пауза. Работа над последней книгой «Рукопись в структуре творческого процесса» была завершена, книга лежала в издательстве. Статьи для институтского сборника об Асафьеве и Яворском были уже написаны, с поста главы Диссертационного совета М.Г. ушел по состоянию здоровья, из ВАК – тоже. В этот момент и были начаты долгожданные воспоминания. Но работать за компьютером М.Г. было очень тяжело, зрение его катастрофически упало. Я уговорила М.Г. попробовать новый способ работы – диктовать воспоминания мне, поскольку я печатаю очень быстро. Он согласился попробовать. Первый опыт оказался удачным, и «дело пошло». М.Г. сидел в кресле или лежал на диване и своим красивым глубоким голосом неторопливо повествовал. Он диктовал сразу целыми фразами – отделанными, гибкими и хорошо построенными. Пока я печатала, он обдумывал следующую фразу. Чувство стиля у него было изумительным. Его он больше всего ценил в литературе. Все его музыковедческие работы написаны прекрасным языком, а некоторые из них, например статьи о Шостаковиче, могут быть причислены к подлинно художественным. Это язык публициста и большого писателя.

Мне очень нравилась моя новая работа, и я нетерпеливо ждала, когда мы будем «мемуарить». Но, к сожалению, «мемуарили» мы не каждый день. В иные дни М.Г. себя чувствовал совсем неважно, или накапливались иные дела, или просто не было настроения. А для мемуаров, как он сам говорил, был нужен кураж. Кроме того, в это же время он начал работу над развернутой статьей о тематизме Шостаковича, которая должна была завершить задуманный им сборник о Шостаковиче. Работать ему было очень трудно – болели ноги, резко упало зрение (он мог читать и смотреть ноты только с помощью сильной лупы) – но, несмотря на это, он героически почти каждый день садился за письменный стол, заваленный партитурами Шостаковича. Иной раз, когда чувствовал себя совсем неважно, оставался с нотами на диване. Сказывалась многолетняя привычка

к работе. Без нее М.Г. не мыслил своего существования, она составляла смысл его жизни. Он должен был работать, как бы ему ни было плохо.

По средам мы также не «мемуарили» – по средам в институте собирался отдел современных проблем музыки, который возглавлял М.Г. Он добросовестно читал все обсуждаемые работы сотрудников сектора, хотя из-за зрения это было для него невероятно трудно. Приходилось при распечатке выбирать очень большой размер шрифта. До института М.Г. добирался на такси – ездить, как прежде, в метро он уже не мог. Но самым трудным для него было спускаться по лестнице и подниматься потом обратно – его квартира находилась на последнем этаже старого четырехэтажного дома без лифта. Он преодолевал лестничные пролеты медленно, с остановками почти на каждой площадке, чтобы отдышаться. Но надо было видеть, как преображался М.Г., когда переступал порог старого особняка на Козицком! Он молодел буквально на глазах! В глазах загорался огонь, спина выпрямлялась, лицо озарялось радостью, да и ноги, казалось, шли лучше. Он чувствовал, что нужен: нужен сектору, который создал, нужен своим младшим коллегам, которым может помочь советом в их научных исследованиях. Ведь М.Г. обладал поразительной способностью сразу схватить суть явления, проникнуть в сердцевину работы, какой бы сложной и запутанной она ни была, определить возможные перспективы ее развития.

М.Г. старался посещать институт в любую погоду, невзирая на всевозможные недуги. Он отправился в институт даже спустя два или три дня после офтальмологической операции – в эту среду на заседании обсуждали статью чьей-то аспирантки. Тяжело передвигаясь с палочкой, в темных очках (их надо было носить после операции), он пришел в институт раньше всех. Но обсуждение не состоялось – аспирантка по какой-то причине не явилась...

Но вернусь к воспоминаниям. Воспоминания обрываются переездом в Москву – о своем московском периоде жизни М.Г. писать категорически отказался. Видимо, ему гораздо интереснее было вспоминать «дела давно минувших дней», ставшие уже историей, чем дела нынешние, которые продолжались и в которых он принимал активное участие. Он писал

не о себе, а «о времени, в котором жил, рос, пытаюсь понять его, писал о людях, которых знал, видел, наблюдал». С этой фразы и начинаются «Воспоминания», в которых М.Г. еще раз мысленно прожил свою жизнь и свое время. И потому они бесценны. Это, пожалуй, одна из самых главных книг, написанных М.Г., – Книга жизни.

В раздел включены несколько стихотворений М.Г., посвященных его любимому городу – Ленинграду-Петербургу.

Наталья Рыжкова

Наталья Рыжкова

Большой текст Арановского¹

Марк Генрихович Арановский составил целую эпоху в музыкознании. Трудно найти книгу или статью современного музыковеда, в которой не было бы ссылок на его труды. И если существует рейтинг востребованности научных работ, то труды М.Г. занимают в нем, наверное, первое место. Его исследования охватывают множество аспектов современного музыкознания – мелодику и мелодический синтаксис, теорию симфонии и музыкального жанра в целом, музыкальную семиотику, теорию музыкального текста, музыкальное мышление, психологию и структуру творческого процесса. Книги М.Г. – «Мелодика С. Прокофьева», «Симфонические искания», «Синтаксическая структура мелодии», «Музыкальный текст. Структура и свойства», «Рукопись М.И. Глинки “Первоначальный план” оперы “Руслан и Людмила”», цикл исследований музыки Шостаковича, ряд статей по вопросам музыкального мышления и творческого процесса – вошли в классический фонд отечественного музыкознания.

М.Г. был инициатором, редактором-составителем и автором ряда статей коллективной монографии «Русская музыка и XX век».

Под его руководством была основана новая серия изданий под общим названием «Российские музыкальные архивы», которую открыла книга самого М.Г. о «первоначальном плане» оперы «Руслан и Людмила». Последняя книга ученого, изданная незадолго до его кончины, – «Рукопись в структуре творческого процесса» (2009), – посвящена рукописям Глинки,

¹ Впервые опубликовано: Этот многообразный мир музыки... Сборник статей к 80-летию М.Г. Арановского. М., 2010. Печатается с изменениями.

Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева. Она завершила его многолетние исследования в области музыкальной текстологии и психологии творческого процесса. Уже после смерти М.Г. вышла книга «Возвращаясь к Шостаковичу», в которой собраны его статьи о музыке великого композитора, как опубликованные ранее, так и новые. Над этой книгой он работал до последних дней жизни.

М.Г. всегда был первооткрывателем: нового подхода, нового метода, новой теории. Он обладал уникальной способностью по-новому взглянуть на, казалось бы, хорошо известные объекты и увидеть в них нечто новое – то, чего прежде не заметил никто. Он открыл «глубинную структуру» жанра симфонии, исследовал ее семантический фундамент, сохраняющийся при всех модификациях этого жанра. Он выдвинул новую теорию мелодического синтаксиса, создал теорию музыкального текста, используя опыт семиотико-лингвистических наук. Он открыл новую область исследований в теоретическом музыкознании, связанную с изучением специфики музыкального мышления. И это далеко не все.

Можно только удивляться столь разносторонним интересам ученого, сумевшего в каждой из своих работ сказать новое слово.

Трудно поверить, что все это осуществил один человек. Иногда кажется, что М.Г. Арановский – это коллектив ученых или даже целый научный институт. И как интенсивно и слаженно работал этот институт, сколько подлинных открытий он сделал, сколько книг и статей написал – и притом какого качества!

Несмотря на многообразие научных интересов, существовала общая нить, связующая исследования ученого. Через все его работы проходит одна сквозная тема: это *природа музыкального мышления*. Именно ее он рассматривал в различных проявлениях, исследуя с разных сторон – будь то музыкальный язык, музыкальный текст, музыкальный жанр, структура творческого процесса. По сути, М.Г. создал новое направление и открыл новую область исследований в музыкознании.

И чем бы ни занимался М.Г., к какой бы теме ни обращался, его мысль всегда была направлена на поиск глубинной

сущности объекта. По его собственным словам, ему всегда было интересно докопаться до первопричин. И что бы ни исследовал Марк Генрихович – будь то симфония, музыка Прокофьева или Шостаковича, структура музыкального текста – везде он искал эту первопричину, тот «ген», из которого затем вырастает музыкальный организм. В конечном счете, это был поиск *глубинной структуры* явления, *поиск универсалий*.

Но прежде всего М.Г. был большим музыкантом. И если в своих исследованиях о жанре симфонии он писал о разных претворениях «формулы Человека» в разных частях симфонии – *Homo agens* (Человек деятельный), *Homo meditans* (Человек мыслящий), *Homo ludens* (Человек играющий), *Homo communis* (Человек общественный), то сам М.Г. был, бесспорно, *Homo musicus*. Он искренно любил и понимал музыку. Все его книги буквально насыщены ею. И музыка в них – не иллюстрация к теории, а материал, из которого та вырастает. Его книги наглядно свидетельствуют, что любая теория должна основываться только на фундаменте музыкального материала, причем как можно более широком и прочном. Эту заповедь М.Г. неуклонно соблюдал с молодости и любил повторять своим ученикам, когда те пытались строить теории на основе всего нескольких произведений.

Юношеская любознательность и свежесть восприятия сочетались в М.Г. с острой наблюдательностью и феноменальным интеллектом. Он, как никто другой, владел логикой научного исследования, выработав собственный метод. Все его исследования всегда начинались с вопросов, которые он задавал самому себе. Именно они помогали понять суть проблемы и точно ее сформулировать. Это были не просто вопросы, а их система – каждый последующий вытекал из предыдущего, постепенно уходя в глубь явления. А дальше начиналась работа мысли. Она развивалась, охватывая все уровни объекта в их взаимосвязях и отношениях, исследовала все возможные пути и развилки дорог, пока наконец не находила верного решения. «Мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска решения», – эти слова М.Г. в полной мере относятся к нему самому.

Поэтому так интересно читать работы М.Г. – в них зафиксировано постоянное движение мысли, они подчинены строгой неуклонной логике ее развертывания. Они делают читателя соучастником становления и развития научных идей. И вместе с тем они захватывают и увлекают своей музыкальной составляющей, тонкими – порой ювелирно выполненными – анализами, заставляя вместе с автором восхититься чудом музыки. Труды М.Г. обладают поистине бесценным качеством – они индуцируют научную мысль читателя, побуждая его к дальнейшим размышлениям.

Поиск решения проблем, поставленных в одной работе, не прекращался с ее окончанием. Он продолжался – порой спустя многие годы – в других, последующих. Словно пройдя какой-то этап исследования и получив новые аргументы, ученый возвращался к своим излюбленным темам.

Так, поиск универсалий структурной организации мелодии, впервые начатый в «Мелодике С. Прокофьева», был продолжен в книге о мелодическом синтаксисе, написанной спустя двадцать с лишним лет. Исследование проблем музыкального мышления, начатое в 1970-х годах, получило завершение в работе «Музыка и мышление» (2007). Изучение тетради эскизов Глинки выросло в книгу «Рукопись М.И. Глинки “Первоначальный план” оперы “Руслан и Людмила”», изданную в 2004 году.

Таким образом, одна работа М.Г. порождала другую, продолжалась в ней. Перефразируя слова самого М.Г., можно сказать, что каждый из его текстов протягивает нити к другим текстам, объединяясь с ними в нечто единое, в текст высшего порядка, в Большой текст. *Большой текст Арановского.*

В этом Большом тексте выделяются главные парадигмы: музыкальное мышление, мелодия и текст, симфония и жанр, музыка Шостаковича, рукописи русских композиторов. Рассмотрим каждую из них.

Парадигма музыкального мышления

Интерес к музыкальному мышлению возник у М.Г. в период работы над книгой «Мелодика С. Прокофьева». Изучая природу мелодии, ее специфику, которая плохо поддавалась исследованию привычными методами, исследователь попытался

взглянуть на проблему единства мелодии «новым взглядом». По его признанию, ему было интересно искать внутреннюю логику происхождения тех или иных средств. «Я понял, что больше всего меня интересует формирование музыкальной мысли, ее развитие и превращение в форму. В конечном счете, что такое музыка? Это осуществленная в звуках мысль, которая незримыми нитями связана с жизнью, с человеком. Именно тогда во мне пробудился пока еще неосознанный и несформулированный интерес к музыкальному мышлению [...] Постепенно во мне созрел новый подход к музыке»¹.

Именно в «Мелодике С. Прокофьева» впервые были поставлены проблемы, которые стали определяющими для дальнейших исследований М.Г., – о законах музыкальной логики, об образовании интонационных комплексов и «мигрирующих» мелодических формул, о существовании в музыкальных структурах предпосылок к образованию внутренней семантики. В «Мелодике С. Прокофьева» впервые возникло и понятие музыкального мышления как «результата взаимодействия естественных предпосылок и искусственных образований, материальных факторов и психической деятельности»². Именно здесь была сделана первая попытка построить модель музыкального мышления, которая охватывала все этажи музыки – от способов организации звуковой среды и образования ладовых, гармонических, ритмических структур до музыкальных форм и жанров, – и поднималось еще выше, туда, где находилось то таинственное, что именовалось содержанием музыки.

Все эти «некоторые общие соображения», как их назвал во введении сам автор, далеко выходили за рамки исследуемого предмета – мелодики Прокофьева. Что касается последней, она была исследована в книге всесторонне: рассматривались тематизм и его виды, интонационно-стилевые истоки прокофьевской кантиленной мелодики, ее интонационная «среда», строение и принципы развертывания мелодической линии, ладотональная структура. Но где-то «за кадром» оставался вопрос: что есть музыкальное мышление?

¹ Арановский М.Г. Воспоминания.

² Арановский М.Г. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969. С. 21.

Словом, проблемы, поставленные в «Мелодике Прокофьева», требовали дальнейших исследований.

В 1974 году вышел изданный по инициативе М.Г. (он же редактор-составитель) сборник «Проблемы музыкального мышления», который почти сразу стал библиографической редкостью. В нем были напечатаны две статьи М.Г.: «Мышление, язык, семантика» и «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений»¹.

Статья «Мышление, язык, семантика» – первое в отечественном музыкознании осмысление фундаментальных вопросов музыкального языка и его организации и начало создания целостной теории музыкального мышления. В статье были высказаны многие основополагающие идеи – о роли стереотипов, о первичной (интрамузыкальной) семантике музыкальных структур, о структурных единицах мелодии, о роли контекста в образовании семантики, о переходе внемusicalного стимула в музыкальное содержание.

Центральной в статье была проблема музыкального языка. Музыкальный язык автор понимал как порождающую систему, основанную на стереотипах связей. В этом отношении он имел сходство с вербальным, но весьма существенно отличался от него тем, что не имел знаков (слов) и денотатов. Однако музыкальный язык располагал, подобно другим языкам, системой дискретных структурных единиц и, самое главное, выполнял порождающую функцию по отношению к музыкальным текстам. Таким образом, он был языком особого рода. Огромную роль в нем играли стереотипы связей: они пронизывали всю систему. Благодаря им музыкальный язык становился *системой возможностей*. Стереотипы определяли и возникновение первичной семантики. Под этим понятием понимались семантические возможности единиц текста. Надо сказать, что идея о существовании первичной семантики музыкальных структур – одна из самых значительных идей М.Г. К ней он будет постоянно возвращаться в дальнейшем.

¹ Арановский М.Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 1974; Он же. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений // Там же.

Трудно переоценить значение этой статьи. В ней заложены почти все основные положения теории музыкального языка и музыкального мышления, которая будет развита в дальнейших работах М.Г.

Вторая статья М.Г. из того же сборника – «О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений» – была посвящена другому аспекту музыкального мышления. Опираясь на работы ряда психологов и обнаруживая недюжинные познания в этой сфере, автор исследовал формирование звуковой материи музыки, различая звук как сигнал и как знак, звуковое движение, превращение временного явления в пространственный образ, природу симультанного образа и пространственного восприятия музыкальной формы.

Проблемы музыкального мышления нашли отражение и в других статьях М.Г., посвященных творческому процессу.

В статье «Опыт построения модели творческого процесса композитора»¹ он исследовал то, как исходный внемузыкальный содержательный стимул (то есть замысел) превращается в произведение. М.Г. предложил «модель» творческого процесса: на его протяжении исходный внемузыкальный стимул постепенно проходит несколько этапов, взаимодействуя с «фильтрами» музыкального языка, типовых форм, музыкальных жанров, превращаясь в результате в *эвристическую модель*, которая затем будет реализована в произведение.

В статье «Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора»² исследовались вопросы: что управляет музыкальным мышлением – разум или интуиция? Статья знакомила с достижениями современной эвристики и самонаблюдениями выдающихся математиков и физиков, в ней приводились данные зарубежных и отечественных исследователей по моделированию интеллектуальных функций, рассматривались взгляды психологов на явление инсайта. Автор предлагал

¹ Арановский М.Г. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствознания. Вып. 1. Л., 1975.

² Арановский М.Г. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора // Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.

рассматривать музыкальную интуицию как бессознательную форму музыкального мышления и выделял два ее вида – эвристический и алгоритмический. Пытаясь «приподнять завесу над тайной творчества» автор, действуя дедуктивным методом, попробовал сузить область непознаваемого.

В рассмотренном «цикле» статей о музыкальном мышлении отразились не только научные интересы М.Г., но и время их создания. Феномен музыкального мышления исследовался в них с разных сторон, для этого привлекались данные и методы других наук – психологии, теории информации, кибернетики, эвристики. Другими словами, проблема решалась «на стыке наук». Семидесятые годы – период увлечения новыми методами и новыми для музыкознания науками, казалось, что «извечные» вопросы музыки можно будет решить именно с их помощью. Но путь к решению оказался сложнее.

На этом пути были созданы две фундаментальные монографии – «Синтаксическая структура мелодии» (1991) и «Музыкальный текст» (1998). И хотя они тесно связаны с вопросами музыкального мышления, все же составляют отдельную самостоятельную парадигму, которая будет рассмотрена чуть позже.

К проблемам музыкального мышления М.Г. вновь вернулся в статье «Музыка и мышление» (2007). Сборник, в котором она опубликована – «Музыка как форма интеллектуальной деятельности»¹ – был своеобразным продолжением сборника «Проблемы музыкального мышления» (1974). Его инициатором и редактором-составителем также был М.Г. Таким образом, между его первой и последней статьями о музыкальном мышлении пролегла дистанция в тридцать с лишним лет. За это время были продуманы детали, уточнены многие положения, написаны фундаментальные исследования. Главное же – все предыдущие наблюдения сложились в единую систему.

¹ Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007.

Можно сказать, статья завершает цикл исследований данной проблемы. В ней обобщаются результаты многолетних размышлений, подводятся их итоги. Вместе с тем она поражает своей лаконичностью и простотой (в высшем понимании этого слова). В ней удивительно ясно излагаются и решаются сложнейшие проблемы. Так написать мог только Мастер. Если позволительно сравнить музыковедческое исследование с математической системой доказательств, можно сказать, что в статье найден кратчайший путь решения сложнейшей «теоремы», и вся она доказана красиво и кратко.

Вот «теорема», которую надо доказать. Можно ли считать музыку мышлением? Можно ли «мыслить музыкой», является ли она материалом для мыслительных операций? Не вступает ли это в противоречие с самой сущностью мышления, которое предполагает обращение со словами и понятиями? На пути доказательств рассматриваются следующие вопросы:

– как участвуют в музыкальной деятельности сознание и бессознательное;

– как действуют системы музыкального языка и речи;

– как формируется музыкальная семантика;

– что такое мысль и мыслительные операции в музыке;

– как протекает музыкальное творчество.

Нужно сказать, что все эти труднейшие вопросы (и еще многие другие) решены на сжатом пространстве 33 страниц! Многие определения хочется процитировать: «Мышление может осуществляться вне слов-понятий, опираясь только (или в основном) на материал, с которым связана та или иная конкретная деятельность» (С. 21). «Мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения» (С. 22).

В статье убедительно доказывается, что музыкальное мышление работает с *отношениями звуков*, что именно они являются тем материалом (операндами), который музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст. Музыкальный язык в абстрагированном виде существует как *система возможностей*, которые можно реализовать и превратить в звучащие феномены. Но музыкальный язык является источником не только структурного развертывания музыки, но и музыкальной семантики. Замечательно четко сформулировано соотношение разных ее

уровней: «Музыкальная семантика начинается на интрамузыкальном уровне и продолжается на экстрамузыкальном, делая мир музыки объемным, безграничным, незримыми нитями связанным со всей окружающей нас жизнью» (С. 31).

Музыкальное мышление совершается не только на сознательном, но и на бессознательном уровне. Два этих вида мышления не могут обойтись друг без друга и взаимно дополняют друг друга. Музыкальное творчество – активное и непрерывное взаимодействие сознания и бессознательного.

Парадигма мелодии и музыкального текста

В 1980-е годы М.Г. работал над исследованием, связанным с мелодическим синтаксисом. Идея этой работы сложилась сразу после окончания книги «Мелодика Прокофьева». Уже тогда стало ясно, что некоторые из особенностей прокофьевского стиля восходят к явлениям более широкого порядка и могут найти объяснение в законах, управляющих мелодическим мышлением в целом. Традиционная музыкальная теория на эти вопросы ответов не давала.

Надо отметить, что теория мелодики в музыковедении вообще наименее разработанная область. Отдельные наблюдения, сделанные различными исследователями, так и не сложились в целостную теорию. Возникновению ее препятствовали многие причины, из которых главная, пожалуй, – взгляд на мелодию как на «сумму взаимодействия» всех выразительных средств. При таком подходе утрачивалась сущность мелодии как самостоятельной структуры, она «растворялась» во многих составляющих – ладе, ритме, гармонии и т. д. Этот способ исследования мелодии не мог привести к созданию теории мелодии как самостоятельного явления. Нужен был новый подход, новая точка зрения.

Поиск универсальных законов музыкального синтаксиса, с помощью которых организована мелодия, и стал основной задачей «Синтаксической структуры мелодии».

По признанию самого М.Г., путь к решению проблемы был долгим: первые попытки, сделанные в 1970-х годах, не удались. Лишь обратившись к исследованию музыкального мышления и музыкального языка (здесь подспорьем послужили

лингвистика, семиотика), М.Г. нашел путь к собственной теории мелодики. Приходилось вырабатывать новые подходы, свою методологию, адекватную предмету исследования.

«Чем больше я погружался в сферу исследований, тем меньше меня удовлетворяло состояние современного музыкознания... Музыкознанием, собственно, традиционно именовался комплекс общеобразовательных дисциплин, который был призван сформировать профессиональные навыки. Те задачи, которые возникали перед каждым исследователем, почти никак не были связаны с этим комплексом. Это были две области, существующие параллельно, но редко пересекавшиеся... И тогда я понял, что чему-то нужно отдать предпочтение. Если я отдам предпочтение выработанным в консерваторском курсе понятиям, то они разойдутся с той музыкальной реальностью, которая передо мной открывается. Если я отдам предпочтение музыке, то придется вырабатывать собственную методологию, которая может оказаться непонятной моим читателям. Все-таки я выбрал музыку. В этом был известный риск, но я по крайней мере был уверен, что складывающаяся у меня система представлений и понятий не противоречит музыкальным реалиям. Впоследствии оказалось, что я был прав. Мне удалось создать систему музыкального синтаксиса, адекватную его природе»¹.

Результатом явилась книга «Синтаксическая структура мелодии» (1991). По сути, это новое направление в теоретическом музыкознании, использующее некоторые лингвистические и семиотические подходы. С полным основанием оно может быть названо *музыкальной лингвистикой*.

Исследование потребовало введения новых понятий, а вместе с ними – новых терминов. Их достаточно много в «Синтаксической структуре». Возможно, некоторые упрекут за это М.Г. Но появление новых терминов было оправдано тем, что рассматриваемые явления не имели своих имен в музыкознании.

Несмотря на это, методы анализа, предложенные исследователем, в целом не покидают территорию музыкознания.

¹ Арановский М.Г. Воспоминания.

В них получили дальнейшее развитие некоторые идеи Асафьева, Тюлина. Это относится к феномену отношения, который некогда изучал Асафьев, а также к теории переменных функций Тюлина, примененной в данном случае к микрообъектам, к уровню отдельного тона и его соотношению с контекстом.

В своей теории музыкального синтаксиса Арановский исходит из специфики музыки как искусства, оперирующего тонами. Именно тон дает жизнь всему, что происходит в музыкальном тексте, именно тон, в первую очередь, «отвечает» за образование его единиц. Поэтому эту теорию, вырастающую на базе изучения структурных функций тонов, можно назвать *звуковысотной* (в отличие от тактометрической теории Римана). Соответственно, именно функция тона ложится в основу определения синтаксических единиц: *мотива, синтагмы, фразы*.

К числу самых интересных идей книги принадлежит идея *тонологического анализа*. Тонологический анализ применяется для обнаружения линейных функций тонов и осуществляется на основе разграничения сфер музыкального языка и музыкальной речи, по аналогии с принятой в языкознании дихотомией язык – речь (Ф. Соссюр). При этом возникает особая переменность функций, основанная на взаимоотношениях грамматики и контекста. Тонологический анализ направлен на определение значения тона и его функции, а значит, на то, как формируется его первичная интрамузыкальная семантика.

Здесь нет места для подробного рассмотрения этой интереснейшей теории, которая, кажется, еще не получила должного отражения в музыковедческой практике (отчасти из-за того, что М.Г., к сожалению, не вел соответствующих учебных курсов).

Отмечу наиболее интересные моменты этой теории:

- фиксация различных форм бытия тона – в системе музыкального языка и музыкальной речи (тонема, граммема, тон, интонация);
- процесс трансформации абстрактных форм в конкретные в момент рождения музыкального высказывания;
- стадии семантизации, которые проходит звук на этом пути;
- соотношение между грамматикой и контекстом.

Во всех этих случаях исследуется «глубинная структура» мелодии.

«Синтаксическая структура» – исследование, выполненное на атомарном уровне, под сильным микроскопом. Эта книга – новый взгляд на природу мелодии, на ее «глубинную структуру», на сущность музыкального тона, мотива, на различные отношения, возникающие в звуковом микромире. В конечном счете – это поиск музыкальных универсалий.

Своеобразным продолжением «Синтаксической структуры» стала книга «Музыкальный текст. Структура и свойства» (1998). М.Г. вспоминал: «По мере расширения моих наблюдений я все больше углублялся в проблемы музыкального текста. В немалой степени этому способствовал интерес к смежным гуманитарным дисциплинам – лингвистике, паралингвистике. Мне все больше становилось ясным, что у музыки и речи есть общие закономерности, что речь и музыка соотносятся друг с другом как два звуковых языка [...] Я увлекался трудами Бодуэна де Куртенэ, Ф. Соссюра, Р. Якобсона, Бенвениста, Ельмслева, Р. Барта, М. Бахтина, В. Шкловского, Мартине, Ю. Кристевой [...] Занятия литературоведением и лингвистикой оказали мне неоценимую помощь, помогая разобраться в специфике музыкальной речи, в специфике музыки в целом [...] В конечном счете у меня создалась целостная теория, имеющая непосредственное отношение к проблеме музыкального текста»¹.

Новый подход потребовал взглянуть на известные факты с новой точки зрения. Вместе с тем приоритет отдавался музыке, поскольку любые, даже самые продуктивные идеи, выработанные при изучении явлений иной природы, не могут быть механически перенесены на музыку.

По новизне, широте и глубине исследуемых проблем эта книга – одно из самых значительных явлений в современном музыкознании.

Ограничусь только перечислением затронутых в ней проблем. Это:

- природа музыкального текста;
- текст и произведение;
- структурные уровни музыкального текста;
- текст и музыкальный язык;

¹ Арановский М.Г. Воспоминания.

- текст и музыкальная речь;
- единицы текста;
- текст как процесс;
- деривационные процессы в музыкальном тексте;
- взаимодействие текстов на уровне музыкальной лексики;
- взаимодействие текстов на уровне композиции;
- вероятностные процессы в музыкальном тексте;
- семантические процессы в музыкальном тексте.

Каждая из этих проблем исследована всесторонне. Рассмотрение новых понятий потребовало их соответствующего обозначения. Поэтому в книге немало новых терминов. Например, «деривация». Этот лингвистический термин (точнее, заимствованный лингвистикой у техники), обозначающий преобразование одной структуры в другую, появляется в связи с изучением процессуальности музыкального текста. Он используется для обозначения *общего принципа* развертывания. В отличие от существующих понятий (развитие, варьирование, вариантность), имеющих свою компетенцию и сферу применения, деривация означает общий принцип развертывания текста, то есть *образования новых структур из предыдущих*. Деривация, таким образом, – универсалия, относящаяся к процессу порождения текстов.

К числу самых интересных разделов, на мой взгляд, относятся главы об интертекстуальности. В главе «Интертекстуальные маршруты музыкальной лексики» М.Г. проводит интересное «генеалогическое» расследование разных текстов на лексическом уровне, показывая «следы соприсутствия» в них лексем, существовавших ранее. Блестящий «парадигматический» анализ главной темы Пятой сонаты Бетховена показал, что все составляющие ее лексемы издавна употреблялись в музыке барокко и классицизма, что «в каждом тексте, как в капле воды, отражена вся история музыки – надо лишь найти в нем следы ее соприсутствия»¹. В главе «Интертекстуальность как композиционный принцип и композиционная идея» исследуется взаимодействие текстов на уровне целостной композиции. М.Г. проанализировал вариации на чужие темы разных

¹ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 153.

композиторов – Моцарта, Бетховена, Брамса, Рахманинова – на пути движения от «чужой музыки» к «своей». Тонкие и глубокие анализы вариаций – бесспорное достижение не только Арановского-исследователя, но и Арановского-музыканта.

Вообще о музыке на страницах и «Синтаксической структуры», и «Текста» надо сказать особо. Обе книги буквально насыщены музыкой. И музыка в них не иллюстрация к теории, а материал, из которого та вырастает. Она входит в плоть и кровь этих книг. Сколько в них музыкальных примеров! А сколько их осталось «за кадром»! Огромен исторический диапазон исследуемой музыки – от Орlando Лассо и Палестрины до Стравинского и Макса Регера (приводится даже напев австралийских аборигенов). Сколько страниц музыки пересмотрел, пережил, продумал и пропустил через себя М.Г.!

Не буду касаться последнего раздела, который М.Г. скромно назвал тезисами о музыкальной семантике. Мысли, заключенные в нем, требуют отдельного исследования и иного жанра.

Замечательно заключение книги. На землю спускается космический корабль с инопланетянами, и нам, землянам предстоит объяснить им, что такое музыка. Акустический код или что-то другое? Какую информацию он передает? И невозможность до конца объяснить и познать музыку объясняется одним: она отражает Человека в его целостности. В той целостности, в которой сливается все и не поддается исчерпывающему анализу. *Что есть музыка?* Этим вопросом и заканчивается «Музыкальный текст».

Эта книга давно стала настольной у многих музыковедов и давно исчезла с полок магазинов. Стоило бы задуматься о ее переиздании.

Парадигма жанра симфонии. Другие жанры

Проблемы жанра симфонии получили свое отражение в ряде статей¹, но в первую очередь в книге «Симфонические

¹ Арановский М.Г. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971; *Он же* (совм. с Б. Ярустовским и В. Аксеновым). Симфония // Музыка XX века. Кн. 3. М., 1980; *Он же*. На рубеже десятилетий (судьбы авангарда 60-х– 70-х годов // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983.

искания» (1979). В ней рассматривались симфонии отечественных композиторов, созданные между 1960 и 1975 годами. В то время жанр симфонии (и не только в СССР) испытывал большие трудности. Разнообразие структурных решений, индивидуализация форм, поиски нового музыкального языка – все это свидетельствовало о ломке прежнего стереотипа жанра и приводило к мысли, что симфония подошла к своему «естественному концу». В этих условиях вопросы, что такое симфония и в чем ее суть как жанра, обретали новый смысл.

Задача книги – исследовать новый этап в истории жанра симфонии и выявить глубинную структуру жанра, сохраняющуюся несмотря на изменения многих признаков. Такой глубинной структурой симфонии является, по мнению М.Г., семантический инвариант, сложившийся в период становления жанра и действующий на всем протяжении его истории в качестве нормы. Именно он формирует жанрово-структурный канон симфонии. В основе этого инварианта – жанрово-семантические амплуа частей симфонического цикла, опирающиеся на их структурные признаки. По существу это система онтологических констант, обозначаемых автором как *Номо агенс* (Человек деятельный), *Номо сарпиенс* (Человек мыслящий), *Номо луденс* (Человек играющий) и *Номо коммунис* (Человек общественный). (Отметим, что в более поздней работе о симфонии вторую функцию М.Г. переименовал в *Номо медитанс*)¹.

«Речь идет, по сути, об априорных семантических функциях частей симфонического цикла, которые можно описать с помощью категорий *действия, медитации, игры и перехода от индивидуального к общему*. Эти константы (и одновременно априорные семантические функции) складываются в некую универсальную «формулу Человека», которая обладает такой высокой степенью обобщенности, что способна быть приложена к любой духовной реальности, претендующей на отражение в симфонии»².

¹ Арановский М.Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 309.

² Там же.

В «Симфонических исканиях» автор исследовал огромное количество симфоний, по-разному воплощающих симфоническую идею, – например, симфонии в рамках канона и в условиях поисков его альтернативы, камерные и вокально-симфонические произведения (впечатляет объем изученного материала и список композиторов, включающий наряду с Шостаковичем, Щедриным, Вайнбергом и другими представителей всех союзных республик). Автор показывает различные варианты претворения семантического инварианта. В числе рассматриваемых проблем – поиски разных структурных решений, возникающее рассогласование структуры и семантики жанра, сложная диалектика их отношений, возможность выполнения семантических функций другими структурами, которые в этом случае выступают в качестве функциональных эквивалентов (например сонатной формы), концепция симфонического цикла и музыкальный язык XX века.

Идея семантического фундамента жанра симфонии продолжена в следующем «симфоническом» опусе М.Г. – главе «Симфония и время» коллективной монографии «Русская музыка и XX век». В ней рассматриваются симфонии русских композиторов – Танеева, Рахманинова, Скрябина, Мясковского, Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, а также композиторов-симфонистов второй половины века – А. Черепнина, Вайнберга, Уствольской, Тищенко. Теория «глубинной структуры» симфонического жанра здесь корректируется и развивается. (Например, внесены терминологические уточнения, семантический инвариант назван «архетипическим уровнем семантики жанра» или «архетипичным слоем первичных семантических функций»). Одна из важнейших идей работы заключается в следующем: семантическая программа жанра по сути представляет собой систему предписаний и, следовательно, обладает свойствами порождающей модели (в том смысле, который вкладывают в это понятие лингвисты), поскольку способна дать жизнь бесконечному числу конкретных «сюжетов». В этом случае форму симфонического цикла можно рассматривать как «грамматику» данного жанра, предписывающую характер музыкальных событий, их последовательность и связи. «Поэтому есть основания считать, что здесь действует

сходный механизм, имеющий отношение к некоторым особенностям человеческого мышления вообще, которое вырабатывает разнообразные операциональные схемы действия и “заготовки” для передачи сообщений различных типов. Роль подобных схем, направляющих новую информацию в нормативное русло, чрезвычайно велика во всех семиотических системах, и музыка не является исключением»¹. Таким образом, М.Г. снова ищет глубинный уровень, на этот раз – не только жанра, но мышления вообще.

Рассматривает он и действие жанрового семантического канона как концепции Человека в симфониях разных исторических периодов. Так появляются понятия симфонии-утопии и симфонии-антиутопии. Раннеклассическая симфония, например, утверждала классицистский идеал Человека как гармонического единства его различных сторон; концепция Человека проявлялась в ней как классицистская утопия. Романтические и позднеромантические симфонии представляли собой полемику с этой утопией. Наконец, в музыке XX века в творчестве Шостаковича симфония дошла до конечного пункта своего развития и превратилась из музыкальной утопии в свою противоположность – музыкальную антиутопию.

Симфония-антиутопия сигнализировала о завершении истории симфонии. Дальнейшие попытки реанимировать симфонию и вдохнуть в нее жизнь проходили вне жанрового канона симфонии – симфония формировалась по иным принципам, превращаясь даже в «антисимфонию». Не могу не привести слова М.Г., которыми он «прощается» с симфонией: «Как бы то ни было, но блистательная история жанра симфонии, подарившей миру великое множество истинно художественных откровений, завершилась на наших глазах. Симфония родилась с ясным и чистым взглядом на Мир, а уходила, исполненная горечи и разочарований. Этой эволюцией от веры в красоту Мира к скепсису ее история похожа на жизненный цикл Человека, исследованием которого она занималась почти два с половиной века»².

¹ Арановский М.Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 310.

² Там же. С. 369.

Поиски семантического инварианта жанра симфонии и его исследования на глубинном уровне привели к вопросу о существовании сходных инвариантов и в других жанрах. Этой проблеме посвящена статья «Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке»¹. В ней высказаны многие основополагающие идеи о том, что такое жанр, его внешняя и внутренняя структура. «Проблема жанра – это проблема *устойчивого типа* произведения. Суть же проблемы – в наборе стабильных признаков, которые образуют *структуру жанра*»². В статье предлагалась модель возникновения жанра как результат типизации различных сторон. Эта модель была призвана схематически отобразить путь преобразования жизненного материала в некий типовой музыкальный феномен.

Проблематика этой статьи была частично продолжена в работах «Специфика оперы в свете проблемы общения»³ и «О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева»⁴.

Парадигма Шостаковича

Шостакович принадлежал к числу самых любимых композиторов М.Г. О своем первом соприкосновении с музыкой Шостаковича – это была Седьмая симфония, услышанная им в 1942 году в Ташкенте (там находилась в эвакуации Ленинградская консерватория и школа-десятилетка, в которой он учился), – М.Г. рассказал в своих воспоминаниях. Тогда ему было 14 лет. Эта встреча потрясла мальчика и во многом определила его дальнейшую судьбу. Музыка Шостаковича поразила его не только своей силой, но и тем, что было воспринято им как чудо: музыка вернула ему пережитое прошлое. Она заставила вновь пережить первый день войны, встреченной на отдыхе

¹ Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Сб. статей. Вып. 6. М., 1987.

² Там же. С. 7.

³ Арановский М.Г. Специфика оперы в свете проблемы общения // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988.

⁴ Арановский М.Г. О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева // Келдышевский сборник. М., 1999.

в Сестрорецке – пригороде Ленинграда, увидеть красоту и блеск солнечного дня, ощутить запахи хвои, цветов и трав, а потом – постепенно надвигавшийся ужас отступлений, пожаров, блокады, голода и смерти. «Исполнение завершилось. Я сидел словно оглушенный, подавленный не только силой музыки, но тем, что именно она возродила во мне, что вернула из моей собственной биографии. Об этой способности искусства я тогда и не подозревал. В те годы я учил Баха, Бетховена, играл Шумана и даже пытался разобраться в непонятном Брамсе. Музыка и жизнь расслаивались и жили отдельно одна от другой как несовпадающие плоскости. Теперь они слились в нечто единое, и сама возможность такого состояния музыки, такого *совпадения* музыки и реальности была для меня неожиданным открытием. Открытием, которое превратилось в личный музыкальный опыт, благодаря которому Шостакович навсегда вошел в мою жизнь»¹.

Эта любовь, возникшая в ранней юности, прошла через всю жизнь М.Г. В годы учебы в консерватории М.Г. мечтал учиться в классе Шостаковича. Однако мечта оказалась несбыточной: однажды утром, придя в консерваторию, он увидел приказ об увольнении Шостаковича. Шел 1948 год...

Но учителем и наставником для М.Г., как и для многих его современников, стала музыка Шостаковича. Она была неотъемлемой частью жизни. Музыка Шостаковича волновала, говорила о том, о чем невозможно было рассуждать вслух, составляла сопереживать, размышлять – словом, она была больше, чем музыкой. Не случайно премьеры сочинений Шостаковича воспринимались как огромные события, притом не только музыкальные. Спустя много лет, в статье к 100-летию композитора, М.Г. напишет: «Нельзя забывать, что Шостакович был великим Учителем. Не только потому, что через его композиторские классы в Ленинградской и Московской консерваториях прошли многие из тех, кто потом составил себе имя в отечественной музыке. И не только потому, что фактически создал целое направление в музыке XX века. Он учил тех,

¹ Арановский М.Г. Свидетельство // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 131.

кто просто слушал его музыку и через нее постигал жизнь, современность и самого себя»¹.

Музыка Шостаковича была созвучна гражданской позиции самого М.Г. И, вероятно, потому произведения Шостаковича занимают огромное место в его исследованиях. Шостаковичу посвящены 14 его статей, многие страницы книги «Симфонические искания», отдельные главы капитального труда «Русская музыка и XX век». В них М.Г. затронул огромный круг проблем, касающихся самых разных сторон музыки Шостаковича – симфонической драматургии, трактовки симфонического цикла, философских аспектов симфонического метода, музыкальной лексики и семантики, связей слова и музыки, проблем традиции и новаторства, интонационных открытий. В широком смысле они охватывают то пространство, которое можно назвать поэтикой Шостаковича.

Первая статья М.Г., посвященная проблеме жанра в вокально-оркестровых симфониях Шостаковича 1960-х годов, была опубликована в 1973 году². В ней М.Г. рассматривает жанровую природу и жанровый статус Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. Эти произведения, в которых вокальное начало играет огромную роль, казалось бы, свидетельствовали о переходе Шостаковича к иным, несимфоническим жанрам – оратории, вокальному циклу – и о его «прощании с симфонией». Исследуя музыкальную лексику этих симфоний, сравнивая ее с семантическими комплексами и символами, сложившимися в творчестве композитора, М.Г. убедительно доказал, что музыкальная ткань этих симфоний возникла на основе «системы значений», сложившейся в зрелом симфоническом творчестве Шостаковича, что обе они наследуют круг проблем и тип мышления его предшествующих симфоний. Таким образом, «жанр для Шостаковича – это прежде всего *тип содержания*. Поэтому любое другое наименование, кроме симфонии (например, оратория, вокально-симфонический цикл) воспринимались бы

¹ Арановский М.Г. Время и судьба // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 16.

² Арановский М.Г. Проблемы жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973.

в данном случае как насилие над содержанием»¹. Внутренние семантические процессы в этих произведениях «совершались по законам симфонического мышления, создавая сложную систему коррелирующих смыслов и значений»².

Исследование семантических процессов в музыке Шостаковича было продолжено в статье «Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы семантики музыки». Пятнадцатая симфония Шостаковича, в ткань которой композитор включил множество явных и скрытых цитат из чужой и своей музыки, поставила перед ученым новые вопросы. В орбиту исследования вошли явления, связанные с текстовыми и внетекстовыми структурами в музыке: «чужое слово», цитата и ее история, цитата и стиль, цитата в культуре XX века, цитата в творчестве Шостаковича, цитата как способ художественного обобщения, семантические комплексы в музыке Шостаковича, наконец, семантические процессы в Пятнадцатой симфонии. Анализ Пятнадцатой симфонии с точки зрения ее тематизма был направлен на решение вопроса о музыкальной семантике произведения. Безусловно, в нем отразились некоторые идеи Ю.М. Лотмана о структуре и анализе художественного текста. Применение этих идей дало М.Г. возможность преодолеть рамки привычного музыковедческого анализа и выйти на новый уровень, показать то, что не лежит на поверхности, но оказывается глубинной структурой. Можно сказать, это был первый в музыковедении анализ такого рода. Его мог сделать только исследователь, наделенный особо тонким и точным музыкальным, а бы даже сказала, музыкально-семантическим, слухом.

В 1981 году была опубликована статья М.Г. «Заметки о творчестве Шостаковича»³. Ее ключевая тема – новое интонационное мышление Шостаковича, новаторство и традиции в его музыке. Действительно, музыка Шостаковича поражала современников интонационной новизной, требовавшей активной

¹ Арановский М.Г. Проблемы жанра в вокально-инструментальных симфониях Д. Шостаковича 60-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973. С. 70.

² Там же. С. 72.

³ Арановский М.Г. Заметки о творчестве Д. Шостаковича // Советская музыка. 1981. № 9.

работы слуха. Вместе с тем при внимательном вслушивании в ней можно было обнаружить глубокую связь с традициями. Она не порывала с ними, но развивала их и открывала тем самым новые горизонты музыкального мышления. Поражает обилие поставленных в статье проблем, касающихся интонационного новаторства Шостаковича, новых принципов ладообразования, гармонии, новых пространственных решений, семантической устойчивости лексики. Это первая статья М.Г. о том, что можно назвать поэтикой Шостаковича.

В 1996–1997 годах появился своеобразный «рассредоточенный» цикл о Шостаковиче: статьи «Музыкальные “антиутопии” Шостаковича», «Инакомыслящий. Вызов времени и ответ художника» (журнальный вариант предыдущей статьи), «“Высокое” и “низкое” в поэтике Шостаковича»¹. Кроме того, были написаны главы для коллективной монографии «Русская музыка и XX век» – «Симфония и Время» и «Мелодические кульминации века», в которых музыка Шостаковича занимает немало места.

Эти исследования М.Г. – новый этап в осмыслении места Шостаковича в истории, новый взгляд на его музыку, размышление об его эпохе и о том, какое «слово» о ней он произнес. Они выходят далеко за рамки изучения музыкального стиля Шостаковича. По сути, это исследование проблемы «художник и тоталитарное общество», познание глубинной сущности музыки Шостаковича, созданной им картины Мира и Человека. Ученый убедительно показал, что симфонические концепции композитора отражают картину трагического конфликта между тоталитарным обществом и человеком. Этот конфликт привел к мифологизации массового сознания и в конечном итоге – к распадению единого, целостного сознания личности. Для Шостаковича проблема двоемирия имела не только творческое, но автобиографическое значение.

¹ Арановский М.Г. «Высокое» и «низкое» в поэтике Д. Шостаковича // Элитарное и массовое в русской художественной культуре. М., 1996; Он же. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век; Он же. Инакомыслящий. Вызов времени и ответ художника // Музыкальная академия. 1997. № 4.

Такой взгляд на сущность концепций композитора был высказан, пожалуй, впервые. Эта новая точка зрения на глубокий, содержательный слой музыки Шостаковича, с позиций которой многое в его творчестве получает объяснение.

Симфонии Шостаковича, занимающие особое положение в истории этого жанра, М.Г. назвал *симфониями-антиутопиями*. «В противоположность классицистской симфонии с ее патриархальной идиллией мы находим в симфониях Шостаковича потрясающие своим трагизмом картины вздыбленного, развороченного катастрофами мира, исполненного дисгармонии и страданий. Вместо гармоничного Человека, в котором все стороны идеально сбалансированы, – личность, пораженную собственной раздвоенностью...»¹. На смену прекраснотушней классицистской утопии пришла «жесткая по своим выводам и резкости обличения антиутопия XX века»².

Один из самых интересных вопросов – «тайнопись» Шостаковича. М.Г. высказывает мысль о существовании скрытого смысла во многих музыкальных произведениях композитора, обусловленного особыми приемами музыкального обозначения – своеобразной «тайнописью». Этому способствовали особенности поэтики Шостаковича – роль в системе его художественных средств *маски, символа*, а следовательно, и методов *зашифровки*.

Очень убедителен с точки зрения «тайнописи» анализ финала Пятой симфонии. Этот финал вызвал, как известно, в свое время разноречивые толкования и до сих пор служит предметом споров. Его лирическая тема (п. п.) обычно трактуется как «положительный итог» симфонии. Однако при внимательном рассмотрении этот «положительный итог» ставится под сомнение: его «опровергает» глинканская подсказка (целотонная гамма в нижнем пласте оркестра, «утроенная» лентами параллельных секстаккордов), немедленно вызывающая ассоциацию со знаменитой сценой похищения Людмилы из оперы Глинки. Побочная партия так же, как и Людмила, исчезает: образ светлой мечты

¹ Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. С. 237.

² Там же.

уходит навсегда. Вместо «положительного итога» – возвращение на круги своя, к исходной точке симфонии. «Финал, таким образом, содержит в себе как бы *двойной код*, который можно было расшифровать и так, и эдак [...] Мажорные эпизоды, конечно, привлекали слух свой броской яркостью, и сделано это было, разумеется, намеренно, но именно “опровержения” несли истинный итоговый смысл финала, а следовательно, и симфонии в целом. “Имеющий уши да слышит”...»¹.

Принцип двойного кода есть и в финале Шестой симфонии: здесь он приобретает универсальную функцию, охватывая не только лексику, но и форму, проникая тем самым в состав композиционной техники.

Нахождение «тайнописи» у Шостаковича – чрезвычайно заманчивая идея, с помощью которой можно по-новому услышать музыку композитора.

К 100-летию композитора М.Г. написал статью «Время и судьба»². Это размышление о месте Шостаковича в Истории, о феномене его музыки, соединяющей аналитическую мысль и эмоциональную наполненность, о правде и красоте в его искусстве. Это признание в любви композитору, который был великим Учителем. Он учил постигать не только музыку, но и жизнь, современность и самого себя. Через музыку Шостаковича впервые постиг самого себя и четырнадцатилетний мальчик в далеком 1942 году.

В последний год жизни М.Г. решил объединить свои работы, посвященные композитору, в сборник «Возвращаясь к Шостаковичу». Подготавливая статьи для него, М.Г. внес правку в каждую из них: некоторые были сокращены, другие основательно переделаны. Специально для этого сборника М.Г. написал статью «Заметки о тематизме Шостаковича». Она стала последней в его жизни.

Книга «Возвращаясь к Шостаковичу», которую М.Г. посвятил памяти своих родителей, вышла из печати недавно, в 2010 году. М.Г. ее уже не увидел.

¹ Арановский М.Г. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича. С. 246.

² Арановский М.Г. Время и судьба // Музыкальная академия. 2006, № 3.

Парадигма рукописей Глинки и других русских композиторов

Основным направлением исследований М.Г. в последние годы жизни стали рукописи и творческие материалы (записные книжки, черновики) русских композиторов – Глинки, Чайковского, Римского-Корсакова, Рахманинова, Прокофьева. Рукописи стали продолжением теоретических исследований в области музыкального мышления и, в частности, творческого процесса. Ведь именно рукописи композиторов предоставляют возможность «воочию» наблюдать этот процесс – от появления первых эскизов до завершенных сочинений. Именно рукописи – эскизы и черновые наброски – являются документами творческого процесса, в которых он зафиксирован с той или иной степенью полноты. Именно рукописи служат тем материалом, с помощью которого можно хотя бы приблизительно воссоздать работу музыкального интеллекта на разных стадиях сочинения. Они дают уникальную возможность «видеть» процесс создания музыкальных идей. В них заключено живое и трепетное биение рождающейся музыки.

Рукописи Глинки привлекли внимание М.Г. еще в 1970-х годах в связи с исследованием процессов композиторского творчества. Тетрадь эскизов Глинки к опере «Руслан и Людмила» под названием «Первоначальный план» (хранившаяся в том ленинградском институте, где работал тогда М.Г.)¹, давала для этого очень интересный материал – ведь это была первая в истории отечественной музыкальной культуры тетрадь эскизов, которая отразила ранние стадии реализации крупного музыкального замысла. «Первоначальный план» сразу одарил М.Г. открытием. Дело в том, что в рукописи Глинки недоставало двух листов (в арии Руслана). (Отметим, что ни один из предыдущих исследователей этого не заметил.) М.Г. нашел эти недостающие листы – в том же архиве, но в других фондах. Таким образом, с помощью М.Г. целостность рукописи Глинки была восстановлена, что, надо сказать, само по себе большая

¹ Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии (ЛГИТМиК), ныне Российский институт истории искусств (РИИИ).

удача и честь для исследователя. С тех пор «Первоначальный план» прочно вошел в творческую жизнь М.Г. и стал, в конечном счете, и его «планом» исследования. О манускрипте Глинки М.Г. впервые написал в 1979 году¹. Именно в той давней публикации М.Г. впервые рассмотрел «План» как уникальный документ, позволяющий заглянуть в лабораторию создания музыки. В целом статья представляла собой конспект будущего исследования. Ее по праву можно было назвать эскизом, своеобразным «Первоначальным планом» будущего исследования М.Г.

Им стала книга «Рукопись М.И. Глинки “Первоначальный план” оперы “Руслан и Людмила”», изданная в 2004 году к 200-летию со дня рождения композитора. Уникально прежде всего само издание, состоящее из трех самостоятельных частей и соединяющее факсимиле оригинала, расшифровку рукописи и ее исследование. Это первое отечественное издание такого рода. Оно открыло новую серию изданий под общим названием «Российские музыкальные архивы», инициатором которой выступил М.Г. Аутентичное воспроизведение глинкинской рукописи, помимо прочего, преследовало цель сохранить бесценный манускрипт. Такое сложное издание само по себе представляло немалые технические и организационные трудности и потребовало от М.Г. немало времени и сил. Появление этого замечательного, уникального издания можно назвать подвигом М.Г., притом не только научным.

Исследование глинкинского манускрипта принадлежит, бесспорно, к лучшим работам М.Г. Он виртуозно соединил в своей работе текстологический анализ с всесторонним исследованием творческого процесса и музыкального мышления Глинки. Эти стороны, принадлежащие к разным уровням познания – конкретному и абстрактному, – для своего объединения требуют незаурядного мастерства. Именно такое мастерство – и вдохновение! – отличает работу М.Г.

¹ Арановский М.Г. Два очерка о «Руслане» (творческий процесс М. Глинки; на рукописных материалах) // Советская музыка. 1979. № 7. Первый очерк был посвящен восстановлению рукописи «Первоначального плана», второй – творческому процессу Глинки.

Исследование, как определяет сам автор, построено по принципу постепенно расширяющихся кругов. При этом каждый из них постепенно поднимается над объектом исследования ввысь. Первый круг посвящен непосредственно рукописи, ее атрибуции, истории появления, проблемам датировки. Подробно рассматриваются предыдущие публикации (неполные) и исследования. Второй, более широкий круг, представляет собой текстологический анализ эскизов. Новый круг связан с анализом вербального слоя рукописи – планов актов и сцен, ремарок, музыкальных терминов – и обнаружением его связей с рождением музыки. Следующий круг – сопоставление «Первоначального плана» с окончательным текстом оперы и с другими рукописями «Руслана». Наконец, самый широкий, последний круг – исследование творческого процесса и творческого гения Глинки. Здесь рассматриваются природа музыкального слуха и музыкального языка Глинки, внешние обстоятельства его жизни, диалектика сознательного и бессознательного, типы творческих стимулов и многое другое. Нельзя не удивляться мастерству автора, удивительным образом сочетающего в своем исследовании, казалось бы, несоединимое: человеческую теплоту и железную логику, силу документа и абстрактные размышления, факты биографии и научную типологию. Кроме непосредственного исследования творческого процесса Глинки в книге попутно рассматриваются многие вопросы, в том числе методологические. Немалый интерес представляют, например, вопросы терминологии в текстологии, размышления о том, что такое эскиз или набросок и как они соотносятся с понятием текста.

Эту книгу М.Г. можно читать не один раз. Каждый раз в ней обнаруживаются не только новые, ускользнувшие первоначально детали и подробности, но и новые повороты мысли. Автор исследует текст Глинки в разных ракурсах, меняя фокусировку и увеличение исследовательского объектива, поднимаясь по лестнице размышлений все выше и выше... Тетрадь эскизов буквально на глазах постепенно превращается в окончательный текст оперы и обретает «плоть и кровь». В этой книге соединились искренняя любовь к музыке Глинки и живая творческая мысль, обнимающая все подробности глинкинского текста.

Кажется, в этой книге М.Г. ошибся только в одном. В предисловии он написал, что издание даст возможность исследователям лучше изучить творческий процесс Глинки. Думаю, после него добавить что-либо будет очень трудно ...

В 2009 году была издана книга «Рукопись в структуре творческого процесса» – исследование, в котором пересекаются вопросы музыкальной текстологии и психологии творчества. Такой подход к изучению рукописей является новаторским, ведь до сих пор вопросы текстологии и психологии творчества изучались в основном по отдельности. Объектом анализа стали манускрипты русских композиторов – рукописные материалы, эскизы и черновики. История каждого текста уникальна и создает свой сюжет. В книге пять очерков – пять эпизодов творческой истории русской музыки, пять разных исследовательских сюжетов. Это рукописные истории «Руслана» Глинки, «Сказания о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова, симфонии «Манфред» Чайковского, эскизы Второго концерта Рахманинова, записные книжки Прокофьева. С помощью тщательного текстологического анализа М.Г. воссоздает историю возникновения того или иного текста, то есть творческий процесс композитора. Очеркам предпослано теоретическое «Введение», в котором рукописи рассматриваются как текст, предлагается их типология, объясняется связь между творческим процессом и текстологическим материалом.

Огромное место в книге уделено творческому процессу Н.А. Римского-Корсакова, в частности истории создания «Китежа». М.Г. воссоздает картину творческого процесса композитора – от зарождения первых идей будущей оперы до окончательного воплощения идеи. Он анализирует литературные материалы, имеющие отношение к появлению сценария и либретто оперы, прослеживает, как создавался сценарий «Китежа», исследует нотные рукописи, определяет виды и характер эскизов в записных книжках композитора, выясняет роль черновых набросков, рассматривает работу над тематизмом оперы. Ряд автографов предоставляет уникальную возможность наблюдать момент превращения внемузыкального источника в оперу.

Очерки «Находки и ошибки творческой интуиции» посвящены рождению двух известнейших тем – темы Второго концерта для фортепиано с оркестром Рахманинова и темы симфонии «Манфред» Чайковского.

Книга поражает огромным масштабом изученного рукописного материала, ювелирно выполненными текстологическими анализами. Но главное в ней то, с каким блеском и мастерством автор «расследует» историю создания и становления каждого нового художественного мира, сотворенного гением художника.

Итак, наш краткий обзор подошел к концу. Разумеется, он охватил не все труды М.Г. «За кадром» остались многие из них, например, вступительная и заключительная статьи к коллективной монографии «Русская музыка и XX век» – «Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века» и «Расколота целостность». За пределами обзора остались вступительные статьи М.Г. к книгам его учителей и коллег – М.К. Михайлова¹, А.Н. Сохора², Г.Л. Головинского³, статьи о Ю.Н. Тюлине⁴, В.А. Цуккермане⁵, многочисленные рецензии (например «Баховедение в Петербурге»)⁶...

Обозревая все работы М.Г., можно представить их в виде пышно разросшегося дерева. Его корни уходят в первую книгу – «Мелодика Прокофьева». А дальше из этих корней выросли побеги, которые, окрепнув, превратились в мощные ветви – исследования жанра, мелодии, музыкального языка,

¹ Арановский М.Г. Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.

² Арановский М.Г. Путь ученого // Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 2. Статьи и исследования. Л., 1981.

³ Арановский М.Г. Головинский – человек и исследователь // Головинский Г. Статьи, воспоминания. М., 2003.

⁴ Арановский М.Г. Реформатор музыкальной науки. К развитию теории переменных функций // Музыкальная академия. 1994. № 4.

⁵ Арановский М.Г. Исследователь русской музыки // Музыкальная академия. 2004. № 1.

⁶ Арановский М.Г. Баховедение в Петербурге // Музыкальная академия. 2003, № 3.

музыкального текста, рукописей и психологии творчества. И хочется верить, что это древо, выращенное Марком Генриховичем Арановским, не увянет, что оно останется вечно живым, а его плоды будут питать новые поколения музыкантов.

В заключение – несколько тезисов о научном мышлении М.Г.

Существовал ли у него свой подход к исследованию? Безусловно. Все его работы начинаются с вопросов, которые он задает самому себе. Именно они помогают понять суть проблемы и точно ее сформулировать. Это не просто вопросы, а их система – каждый последующий вытекает из предыдущего, постепенно уходя в глубь явления. Правильно задать вопросы и поставить проблему – искусство.

Порой решение проблемы, не поддающейся исследованию в рамках традиционных представлений, приводит к смене точки обзора, переходу в иную систему измерений. Именно так произошло в исследованиях жанра, музыкального синтаксиса, музыкального текста.

А дальше начинается интенсивная работа мысли. Мысль М.Г. логична и, более того, системна. Она развивается, охватывая все уровни объекта в их взаимосвязях и отношениях. Она исследует все возможные пути и развилки дорог и приходит к решению. Она всегда направлена на поиск глубинной структуры объекта. Это постоянное движение мысли зафиксировано в работах М.Г. Все они подчинены строгой неуклонной логике развертывания мысли, а их архитектура продумана и пропорциональна.

Каждая мысль требует адекватного словесного выражения. М.Г. работал над словесным воплощением своих идей, пожалуй, так же, как композитор над своим произведением. Каждая его фраза отточена, гибка и находится «на своем месте». Более того, фразы соотнесены друг с другом по величине, количеству слов и даже словесной интонации. Очень часто в них выделены главные слова – курсивом, подчеркиванием. Можно сказать, его тексты воплощают своего рода «вербальную музыку». Эта музыка особенно заметна в работах последнего периода. Замечателен язык исследований в статьях о поэтике Шостаковича, его с полным правом можно назвать художественным.

Это речь не только исследователя, но и публициста и большого писателя. Но даже обращаясь к абстрактным сущностям, М.Г. порой находил для них поэтические описания. Например, *так* написать о тексте может не каждый: «Интертекстуальность вводит текст в огромный, бесконечный Мир музыки, границы которого теряются в дали времен, – в мир великого Взаимообмена между создаваемым и уже созданным, между сказываемым и уже сказанным, между существующими текстами и теми, которым только предстоит появиться на свет. Этот Мир напоминает Космос, в котором движутся непрерывные потоки элементарных частиц, атомов, молекул и даже более крупных объектов; попадая в гравитационное поле той или иной звезды или планеты, они притягиваются ею и входят в состав вещества, сохраняя в то же время признаки своего космического происхождения. Нечто подобное происходит и в Мире Музыки. Он тоже пребывает в состоянии непрерывного движения; мигрирующий материал лексем, находящийся в свободном внетекстовом пространстве, также притягивается постоянно рождающимися “новыми” и “сверхновыми” разного масштаба. Музыкальные тексты ассимилируют поступающее из музыкального Космоса “звучащее вещество”, которое становится частью их плоти, трансформируется под влиянием контекста, но при этом сохраняет нечто от своей типовой семантики, ибо именно ради нее оно и было “вызвано” из межтекстового пространства и включено в текст»¹.

Так написать мог только человек, обладающий большим талантом и искренне влюбленный в музыку. Пожалуй, именно она и была его постоянной музой.

Когда-то, в далекие аспирантские годы, трудясь над первой статьей, которая никак не «шла», я спросила М.Г., как ему удастся развивать мысль и до каких пределов вообще она может быть развита. Он ответил: «Если продумать мысль до конца, то можно объяснить Вселенную». И, хитро улыбнувшись, добавил: «Это не я сказал, а Конфуций».

Свою главную мысль М.Г. развивал во всех своих трудах. И если не Вселенную, то Музыку он объяснил.

¹ Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. С. 73

О границах теории музыки¹

Вопрос о границах науки актуален всегда, но особенно в периоды, когда происходит смена научной парадигмы или когда она, по крайней мере, ожидаема. Отечественная теория музыки переживала подобные ситуации дважды. Первый раз в первой трети XX века, когда работы Яворского, Асафьева и перевод «Линейного контрапункта» Э. Курта ярко продемонстрировали недостаточность того понимания феномена музыки, которое было воспитано традиционной системой теоретических дисциплин и которое, скорее в силу своей педагогической ориентированности нежели философских оснований, приучало мысль к статическому представлению о произведении и форме. Усилиями названных ученых ему была противопоставлена *динамическая* концепция, опирающаяся на движущие силы в музыкальном языке (Яворский), в психических механизмах, ответственных за музыкальный процесс (Курт), в социальном бытии музыки и психике одновременно (Асафьев). И хотя традиционная система не была отвергнута, можно считать, что в научной парадигме того времени все же произошли заметные изменения, поскольку процессуальный аспект стал действительно неотъемлемой частью нашего представления о сущности музыки.

Вторая попытка возникла в 1960–1970-х годах и была связана с влияниями лингвистики, структуральной поэтики, семиотики, придавшим особую актуальность проблемам художественного текста как явления культуры, а также отчасти психологии и социологии. Успехи этих научных дисциплин, особенно структуральной поэтики, оказались чрезвычайно

¹ Статья опубликована в сборнике: Теория художественной культуры. Вып. 1. М.: ГИИ, 1997.

заманчивыми для других ответвлений искусствознания, пробуdiv, в частности, интерес к специфике художественного мышления и музыкального в том числе, к проблемам восприятия, специфике музыки в целом и т.д. Опять-таки, традиционная система музыкально-теоретических дисциплин и тогда не подверглась существенным изменениям, но в нее все же вошли некоторые новые сведения, прижились некие новые подходы, совмещавшиеся – с большим или меньшим успехом – с уже привычными. В целом, однако, результаты этого периода оказались довольно скромными. То ли сказалось достаточно мощное сопротивление традиционной науки, то ли недостаточный радикализм новаторов, но смена парадигмы и на этот раз не состоялась. Об этом периоде правильнее было бы говорить как о важной стадии эволюционного обновления науки.

Тем не менее его влияние дает о себе знать в наше время, то есть спустя два-три десятилетия. Возврат к ранее нерешенным проблемам, попытки найти новые пути для развития музыкально-теоретической науки, сознательное обращение к междисциплинарным методам – все это наблюдается в работах не только публикуемых, но и защищаемых в качестве диссертаций (вторых много больше, чем первых). Имеем ли мы дело с третьей волной обновления научной парадигмы или продолжением прерванной – сказать сейчас еще трудно. И все же сегодня необходимость и правомерность обновления нашей науки ощущается острее, а новации воспринимаются явно спокойнее и кажутся вполне правомерными.

Следует, однако, уточнить, о какой теории музыки идет речь. Их две. Одна – традиционная – ограничена кругом известных дисциплин, лежащих в основе нашего музыковедческого образования и, собственно, именно для этой цели и предназначенных. На ее основе развились достаточно сложные и разветвленные учения о форме, гармонии, полифонии, мелодике, ритме. Свое наименование – «теория музыки» – этот комплекс дисциплин оправдывает в той степени, в какой не является практикой – практикой сочинения музыки, – но констатирует, обобщает, систематизирует и излагает вербально ее основы и результаты. Хотя исходная педагогическая направленность такой теории музыки очевидна, тем не менее ее границы постоянно расширялись (особенно в наше время), но прежде

всего *экстенсивно*, то есть за счет изучения ранее малоизвестного материала, например средневековой полифонии, знаменного распева или искусства XX века (гармония, полифония, ритмика, техника авангарда разных поколений и т.п.). Недооценивать значения подобного расширения научной базы теории музыки ни в коем случае нельзя.

Интенсивное развитие также происходит, но стоит только ему начаться, как исследователь оказывается перед необходимостью покинуть родные и уютные берега традиционной теории музыки и робко ступить на зыбкую почву методологической неопределенности. Он почти всякий раз вынужден искать собственные пути, чтобы обрести под ногами твердую опору. Чаще всего его привлекают разнообразные сочетания методов других наук, и подчас именно они становятся для него примером, позволяя взглянуть на музыку новыми глазами и разглядеть в ней то, что неразлично с близкого и привычного расстояния. Такой исследователь ставит себя в заведомо невыгодные условия. У него может быть цель, даже более или менее отчетливо формулируемая задача, но результаты его трудов непредсказуемы, ибо, подобно исследователю новых земель, он обрекает себя на путешествие в труднопроходимой местности и в неизведанном пространстве, границы которого лишь смутно угадываемы. Здесь и начинается та, *другая теория* музыки, о которой и пойдет речь. Эта теория имеет иные, более широкие границы, далеко уходящие за видимый горизонт традиционной.

Было бы неверным считать, что такая теория рождается только сегодня. Напротив, ее история уходит в глубь веков, к эпохе Античности, когда теория музыки не отделялась от философии, космогонии, была близка математике и медицине, когда принципы символического мышления складывались при активном участии музыки. Традиционная же теория – продукт Нового времени, новоевропейской традиции, связанной, в основном, с практикой полифонии и гомофонии. И если сегодня вновь возникает вопрос о границах теории музыки, то повинен в том XX век, осознавший себя наследником всей двухтысячелетней европейской культуры и стремящийся осмыслить не только ее историю, но и природу составляющих ее компонентов.

Любая теория есть не что иное, как *интерпретация* некоторого собрания фактов. Одни и те же факты могут давать повод для различных интерпретаций, поэтому и теорий может быть в принципе сколько угодно. Качество и убедительность той или иной теории зависит не столько от фактов, сколько от методов аргументации. В сущности, поводом для возникновения той или иной теории является не сам факт, а способ его *видения*. Увидеть факт так, как его не видел еще никто, значит дать жизнь новой теории. Вот почему представляется лишенным основания тот драматизм, которым у нас порой сопровождались споры, например о методах анализа. *Музыка – явление многомерное*. По этой причине ни один метод не в состоянии ее исчерпать. Анализ может быть каким угодно – целостным, ценностным, психологическим, семиотическим, социологическим, герменевтическим, акустическим и т.д. – все дело в том, *какую цель* он преследует, какие задачи ставит перед собой и что стремится найти. Любой анализ – и это элементарное требование науки – должен соответствовать своему *предмету*. И дело лишь в том, что, по сравнению с чисто таксономическими задачами традиционной теории, та, другая, ведет свои розыски в области, которая лежит за пределами непосредственного наблюдения, то есть в законах, управляющих самим рождением и бытием музыки, а где они находятся и что собой представляют – еще предстоит решать. Поэтому любые классификационные задачи могут ставиться и решаться только после того, как будет установлена природа факта и его связь с другими подобными же фактами, а это, как нетрудно понять, самое сложное.

Поскольку музыка – явление многомерное, важно определить источник ее многомерности. Это Человек. Рожденная Человеком и сопровождающая его с древнейших времен, музыка является одним из проявлений человеческой сущности. В этом смысле она *антропоморфна*. Это не метафора. Речь идет действительно о сущности музыки как удвоении человека. Разумеется, доказать антропоморфность музыки куда сложнее, чем, скажем, скульптуры или фигуративной живописи. Ибо имеется в виду подобие музыки внутреннему Человеку, что устанавливается, конечно, совсем не просто и, очевидно, прежде всего через способы *организации* музыки, ее языка, то есть через *мышление звуком* и его подобие человеческому

мышлению вообще. Понятно, что этим антропоморфность музыки не ограничивается и включает в себя все иные стороны духовного, психического.

Что составляет сущность музыки? Как ее определить? Позволю себе рискованную метафору. Представим себе, что на Землю действительно опустился корабль с инопланетянами, и нам предстоит в числе всего прочего объяснить им, что такое музыка (конечно, при условии, что они воспринимают звуковые волны). Ничего иного, кроме того, что музыка есть *искусственный акустический объект*, мы сказать им не сможем. Это та объективная реальность, которая не может быть опровергнута. Все же остальное, то есть то, чем является музыка *для нас* (*Dinge für uns*), объяснению не поддается, ибо в таком случае нам пришлось бы рассказывать им о том, чем является Человек и тот Мир, в котором он живет, то есть поведать о анатомии человека, его физиологии, психике; об особенностях Земли, ее различных географических условиях и соответствии им форм человеческой жизни; об этносах и их истории; о социологии человеческого существования в различных исторических обществах, о религии и науке, о труде и искусстве и о многом, многом другом, что в своей исчерпывающей совокупности можно обобщить понятием *человеческой компоненты* музыки. Без нее музыки для нас не существует, но и этого все же окажется недостаточно. Музыка поворачивается к нам разными своими сторонами, пребывает в различных ипостасях. Определение музыки как искусства звуков, даваемое обычно в энциклопедических словарях, в сущности, неверно, ибо музыка – далеко не всегда искусство и, подобно языку, выполняет в обществе множество разнообразных функций, из которых только одна является эстетической. Музыка – один из мощных коммуникативных процессов, охватывающих все общество, она осуществляет общение людей с самыми различными целями, подчас далекими от задач чистого эстетического созерцания. Мессы и Пассионы Баха, которыми мы сегодня восхищаемся, создавались их великим творцом вовсе не для наслаждения красотой, а в сугубо практических целях музыкального оформления культа. Другое дело, что они обрели для нас некий добавочный эстетический коэффициент, но это имеет отношение к Баху, к его таланту, но не к функциям музыки в культе. Поэтому,

сказав инопланетянам, что музыка есть искусство, мы не только неточно их ориентируем, но и ничего не сможем объяснить, поскольку раскрыть сущность искусства через сумму составляющих человеческой компоненты тоже невозможно: искусство несводимо к сумме порождающих его причин, оно *синтетично* по своей природе и отражает Человека *целостно*.

Если теперь попытаться сформулировать сверхзадачу науки о музыке, то есть теории музыки в широком смысле этого слова, то, наверное, она будет заключаться в том, чтобы постепенно, шаг за шагом, выяснять, почему и благодаря чему музыка становится «вещью для нас». Это, разумеется, очень сложно, ибо музыка только сравнительно небольшой своей частью выходит в область сознания, а на 9/10, подобно айсбергу, погружена в глубины бессознательного. И поэтому именно там следует искать ответы на вопросы, касающиеся того, что в ней происходит – начиная от понимания звука и соединения двух звуков, кончая связями музыки с внешним миром.

Из этого вытекают некоторые важные, на мой взгляд, методологические следствия.

Прежде всего, о фактах, которые мы выбираем.

Основные факты, которые мы анализируем и пытаемся интерпретировать, находятся в музыкальном тексте. Как бы мы ни называли наш анализ – анализом форм или музыкальных произведений – суть от этого не меняется: во всех случаях мы анализируем текст и делаем выводы о его структуре и его составляющих, исходя из того, что в нем наблюдаем. В зависимости от целей исследования мы дополняем этот анализ данными о биографии композитора, истории создания данного текста, сфере духовных интересов автора в соотнесении с особенностями духовной жизни эпохи, историческими событиями, художественными течениями и т.п. И конечно, весь этот внешний слой сведений и сделанных с их помощью заключений помогает многое понять в особенностях того или иного текста. Духовная среда, давление Культуры – то, без чего, естественно, не может осуществляться интерпретация текста. Но из числа тех фактов, которые *предшествуют* тексту, мы выбираем далеко не все и не всегда важнейшие. В соответствии с традициями нашей науки мы чаще всего оставляем без особого внимания документы творческого процесса, полагая, что они должны быть

предметом интереса только текстологов (коих среди нас вообще единицы).

Однако на деле это не так. Ничто не может так много рассказать нам о тексте, как материалы, связанные с его созданием. Дело не только в истории появления на свет того или иного сочинения. Значение творческих архивов композиторов-классиков больше и шире. Наброски, эскизы, черновики и беловики, варианты и редакции, вербальные записи и т.п. способны поведать нам о механизмах музыкального творчества, а следовательно, о природе музыкального мышления, уточнить наши представления о том или ином музыкальном стиле, раскрыть его сложные отношения с системой музыкального языка. Здесь порой даже самые незначительные, на первый взгляд, факты могут пролить свет на весьма сложные и важные проблемы. Наконец, изучая рукописи, мы лучше понимаем специфику музыки, ее отличия от иных способов художественного мышления, других форм художественной коммуникации, ибо в рукописях нередко отражается то, что можно назвать *непосредственной действительностью музыкальной мысли*.

Но даже занимаясь анализом текста, мы порой остаемся на уровне констатации того, что в нем обнаруживаем: это тематизм, форма, гармонические последования, те или иные ритмические структуры, серии, группы, виды оркестровки и т.д. Иными словами, мы, по сути, ограничиваемся тем, что в трансформационной лингвистике именуется поверхностной структурой, и редко пытаемся вскрыть глубинную, хотя именно эта последняя способна объяснить появление первой. Несколькими огрубляя, можно сказать, что наш анализ чаще всего направлен на восстановление картины той композиционной техники, с помощью которой было написано анализируемое произведение. В том, что подобный вид анализа необходим, не возникает сомнений. Важно, однако, понять, что это не только не единственно возможный тип анализа, но он вообще является только начальным этапом, открывающим путь в глубь текста. Конечно, надо сначала задать себе вопрос: *что* (что находится в тексте), прежде чем ставить вопрос: *почему*.

Однако мы скованы традицией даже при выборе фактов поверхностной структуры. Например, набор избираемых единиц структуры текста, как правило, стандартен. Это аккорд,

ритмическая группа, мотив, фраза (понимаемые чаще всего с весьма приблизительной точностью); это части формы, например темы, элементы тематического развития, разделы, подобные экспозиции, разработке и т.д. Заметим, что аккорд и мотив являются всегда самыми мелкими единицами анализа. Происходит это по простой причине. Не анализ, не задачи анализа диктуют выбор единицы, а наоборот, *номенклатура единиц чаще всего определяет цели анализа*. Привычные границы теории музыки выполняют свою функцию, прямо отвечающую этимологии этого слова: они ограничивают – ограничивают наш подход к тексту тем перечнем единиц, которые наличествуют в соответствующих традиционных музыкально-теоретических дисциплинах. Так теория музыки становится тормозом на пути своего собственного развития. Это и есть власть научной парадигмы. Она весьма реальна. То, что мы знаем, чем мыслим, то ищем – и то, разумеется, находим. Так мы оказываемся в порочном кругу наших знаний и узнаем то, что и так уже знали. Парадигма диктует сюжеты для научных исследований.

Вываться из этого порочного круга можно только одним способом: разорвав его. Продолжив рассуждения о единицах текста, заметим, что единица – понятие условное, целиком зависимое от целей анализа. Единицей может быть и целое произведение, если, допустим, мы изучаем его функционирование в культурной среде, а может стать отдельный звук, если целью исследования оказываются начальные стадии формирования самого текста. В частности, может показаться странным, что в европейской теории музыки (в отличие от восточной) звук не стал объектом отдельного внимания – по крайней мере, в теории Нового времени. Он мыслится как составляющая более крупных горизонтальных и вертикальных структур. Между тем музыка начинается с отдельного тона, соотношения между тонами. Казалось бы, и анализ должен начинаться с поведения отдельного тона и соотношения тонов, но эти отношения в самом абстрактном плане фигурируют только в нормативном виде как элементы звуковысотных грамматик (лада, тональности). На уровне текста такого анализа попросту нет. Между тем то, что дано в грамматике и что мы находим в тексте – не одно и то же. При переходе звуковысотного элемента (тона или отношения тонов) с уровня грамматики на уровень текста

в нем происходят весьма существенные изменения. Мне уже приходилось писать о том, что грамматическая функция – это одно, а контекстуальная функция того же самого элемента – нечто совершенно иное. Отношения между текстом и грамматиками открывают, на мой взгляд, совершенно новые перспективы, которые я связываю с методом тонологического анализа¹.

Имеются и другие возможности. Они связаны, в частности, с изучением природы музыкального текста и совершающихся процессов как внутри него, так и между разными музыкальными текстами. Совершенно ясно, как скоро музыкальный текст развертывается во времени, мы обнаружим в нем закономерности, присущие всем текстам, тексту вообще. Вместе с тем столь же очевидно, что специфика музыки не может не оказать своего влияния на феномен текста, что сам этот феномен должен пониматься не совсем так, как это диктуется вербальными текстами, дискурсом (хотя некоторые его особенности допускают постановку вопроса о специфически музыкальном дискурсе, по крайней мере в метафорическом ключе). Музыкальный текст развивается не только по общим, но и по своим собственным законам. В частности, любой художественный текст обладает определенными креативными силами, но музыкальный обнаруживает повышенные возможности самопорождения. В этом, кроме всего прочего, заключен один из секретов его поразительного единства; здесь таится одна из причин преобладания в нем отношений эквивалентности. Структурным выражением последних является феномен *внутритекстовой парадигматики*, организующей его движение во времени и определенным образом зависящей от синтагматики. Тем самым открываются особые возможности для изучения музыкального целого, недоступные обычным методам. Нельзя не сказать и о значении *интертекстуальных связей* и их роли в формировании текста, в частности, диалектики сложных взаимодействий между вне-текстовой и внутритекстовой парадигматикой.

Погруженность музыки в сферу бессознательного вызывает особые трудности ее изучения. Возникает явный и глубочайший

¹ См.: Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991; Он же. К развитию теории переменных функций // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 75–77.

разрыв между тем, что мы наблюдаем и в чем можем отдать себе отчет, и тем, что порождает наблюдаемое. Конечно, готовые тексты остаются основным материалом для наших суждений о музыке. Тем более это верно в отношении не готовых текстов. То есть документов творческого процесса. Но все это оказывается недостаточным, поскольку речь идет о явлениях и процессах прямо не наблюдаемых, латентных, остающихся за физическими границами текста и принадлежащих сфере *музыкального мышления*. И так как традиционная теория музыки для изучения таких явлений и процессов не предлагает никаких рецептов, остается только двигаться окольными путями, действовать методами косвенного наблюдения, привлекать к изучению музыки методы других наук.

В связи с этим возникает вопрос о моральном праве на аналогию. Аналогия – вещь, вообще-то, довольно опасная, она способна увлечь на путь отождествления явлений различной природы. Этот риск надо постоянно иметь в виду, но отказываться из-за него от тех возможностей, которые сулит аналогия, разумеется, не следует. Право на аналогию дает сопоставление явлений, в чем-то близких, относящихся по тому или иному признаку к одному классу: по физической природе (материалу), по принципам функционирования, по структуре и др. В этом отношении с древнейших времен, бесспорно, лидирует вербальный язык. Причины тому общеизвестны. Но если в прошлом (в том числе и далеком) сближение музыки с языком казалось вполне естественным (недаром значительная часть музыкальной терминологии имеет «языковое» происхождение), то в наши времена его правомерность нередко вызывала споры. Их исток – с одной стороны, в запаздывании музыкознания, а с другой – в превращении лингвистики в точную гуманитарную науку, что для первой оказалось малодоступным. Музыкознание обнаруживало свой консерватизм и по приоритетам в сфере своих интересов, в центре внимания которых из-за дидактической направленности долгое время оставалась классика, и по методам, о чем уже говорилось выше. Препятствием было априорное мнение, согласно которому методы структурной и математической лингвистики не подходят для музыки, управляемой эмоциями. Поэтому все аналогии с языком казались весьма подозрительными. Сейчас

эта подозрительность, кажется, уже преодолена и о ней, возможно, вовсе не стоило бы говорить, если бы не одно обстоятельство. Сегодня обращения к аналогии с языком выдвигают иные критерии. Речь идет, по сути, не о сравнениях между музыкой и речью, но о применении весьма изощренных лингвистических методов исследований, об их корректности по отношению к музыкальному материалу. Корректность, действительно, здесь должна быть предметом постоянных забот, не допуская вульгаризации и вместе с тем открывая подлинные возможности для понимания музыки как явления, в чем-то безусловно близкого языку.

Речь, собственно, должна идти не только о том, как бы усовершенствовать музыковедческие методики с помощью инонаучных. Проблема более серьезна. Носителем и музыки, и языка является один и тот же субстрат – мозг; близок их материал – звук, сходны коммуникативные функции; есть определенные аналогии в пространственно-временных характеристиках; наконец, оба объекта обнаруживают подобия в системно-иерархической структуре. Отсюда возникает надежда, что развитые методы лингвистики, сложившиеся на куда более доступном для экспериментальных методов материале, окажутся полезными для обнаружения не специфически музыкальных, а именно *общих законов мышления*, управляющих разными коммуникативными системами. Аналогии ведут не к специфичному, а именно к общему, но без него невозможны поиски и специфичного. Таким образом, цель аналогий состоит не в подмене одной научной методологии совершенно иной, порой чуждой, а в получении данных о тех общих фундаментальных законах (в нашем случае – мышления), которые управляют сходными, хотя и различными процессами.

К. Леви-Стросс вслед за лингвистами писал в своей «Структурной антропологии», что «все акты лингвистического поведения оказываются на уровне бессознательного мышления»¹. Собственно, это же мог бы сказать носитель любого языка, исходя только из самонаблюдений. Но для музыки такое утверждение оказалось бы слишком категоричным, поскольку, если

¹ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. М., 1983. С. 54.

язык остается в принципе длительно неизменным, то музыка довольно быстро по сравнению с ним видоизменяется. Оно, безусловно, верно для фольклора, в большой мере для длительно устойчивых стилей (барокко, классицизм и романтизм вместе взятые), но требует различных степеней коррекции, скажем, в отношении контрапункта Средних веков и Ренессанса или авангардных техник XX века. И все же высокую роль бессознательного мышления, связанного с самой природой музыкальной одаренности, отрицать нельзя. В этом смысле особый интерес вызывают, конечно, стили с большой временной устойчивостью. Под их влиянием формируется онтогенетическая форма усвоения музыкального языка, что во многом определяет значительную роль бессознательного мышления в музыкальной, прежде всего, творческой деятельности. Имеется в виду не только рождение замысла или музыкальной темы (идеи), но и понимание значимости отдельного тона, созвучия, их отношений по горизонтали и вертикали, ритмической или гармонической последовательностей, темпов, типов артикуляции и динамики – одним словом, всего, что составляет континуум музыки и делает ее значимой для нас. Мы понимаем музыку не потому, что приписываем звуковым событиям те или иные понятийные значения, а исходя из их собственной качественности. Значения звуков закодированы в самих звуках, но взятых не изолированно друг от друга, а только в отношениях друг к другу, в их системных связях, обусловленных грамматиками и реализованных в контексте. Музыкальная семантика, как об этом уже писал Ю. Лотман, имеет реляционный характер, то есть основана на отношениях. В связи с этим уместно напомнить слова Ф. де Соссюра о том, что в языке все зиждется на отношениях. Но если это верно для языка, где означающее выходит в экстралингвистическую реальность, то тем более справедливо для музыки, выходы которой во внемузыкальную реальность очень ограничены и составляют небольшую область исключений. Наше понимание музыки базируется на бессознательной и автоматической оценке звуковых событий вне вербальных связей, то есть на том, что можно назвать интрамузыкальной семантикой – семантикой, закодированной в системе музыкального языка и реализуемой через контекст. Она может только корректироваться сознанием, но ее

психологическим фундаментом является специфическая область бессознательного, сформированная в связи и для музыкальной деятельности.

Историческая динамика отношений между бессознательным и сознательным придает особый интерес вопросу о взаимодействии между Культурой и Музыкой. Леви-Стросс, как известно, подчеркивал, что большая и важнейшая часть явлений культуры, как язык и миф, функционирует на бессознательном уровне. Однако когда речь идет об искусстве, безоговорочность здесь неуместна. Само явление мастерства (и тем более передачи его традиций) невозможно вне активных функций сознания. То же самое можно сказать о музыкальном мышлении в целом. Разные его уровни по-разному соотносятся со сферами сознательного и бессознательного. Чем меньше структурная единица, тем в большей зависимости она оказывается от бессознательного. Напротив, чем она больше, тем реальнее предпосылки для участия сознания. Если иметь в виду традиционную дихотомическую концепцию структуры целого *тема – форма*, то можно указать на границу, отделяющую преобладающее влияние бессознательного от такого же воздействия сознания. Все, что находится в пределах темы, оказывается под преимущественной властью бессознательного; все, что пребывает за ее пределами и связано со строительством формы в целом, испытывает активное воздействие сознания. Однако эти отношения меняются в зависимости от типа Культуры и, следовательно, типа музыкального языка, вида техники композиции. Они, таким образом, нестабильны и изменяются исторически вместе с эволюцией Культуры.

Хотя любое искусство является одной из форм активности Культуры (и ее знаком), в отношении к Человеку их функции, по крайней мере, в некотором смысле, оказываются противоположными. Культура, взятая как совокупность видов деятельности, «расслаивает» Человека. Его личность как бы дробится в соответствии с тем, какую социальную роль он в данный момент выполняет (член семьи, работник, член той или иной конфессии, политической партии, дружеской компании и т.д.). Искусство же обладает той особенностью, что представляет человека как некую целостную сущность. Разумеется, в разных видах искусства эта черта отражается по-разному и неодинакова даже

в различных жанрах (сравним, к примеру, драму или роман с лирической поэзией). Музыка же, как представляется, обладает наибольшими возможностями отражения целостности Человека – через его менталитет, сферу чувств, особенно, когда речь идет об абсолютной (инструментальной) музыке. Для своего контакта с областью мышления она не нуждается в посредниках типа денотатов, понятий, изображений. Этот контакт имеет непосредственный характер. Из сказанного вовсе не следует, что музыка лучше или выше иных видов искусства, как полагали романтики. Просто в этом ее специфика.

Здесь возникает проблема отношений между Человеком и Звуком. Она необъятна и не может быть рассмотрена сколь-нибудь основательно. Ограничимся лишь указанием на то, что практически во всех известных типах Культуры Звуку придается особое, можно сказать, эзотерическое значение как явлению, выходящему за границы обыденного. Разумеется, речь идет о звуках, *специально* выводимых за эти пределы, то есть о звуках, так сказать, *конструируемых* (не играет роли, велика ли роль самого момента конструирования, важно лишь то, что конструируется его *функция*, а следовательно, и *значение*). То, что именно через Звук человеческое сознание проникает в эзотерические области космического и Божественного, общеизвестно. Недаром музыка издревле относилась к явлениям космического плана и играла особую роль в разного рода религиозных культах. Вместе с тем в разных видах Культуры звук различным образом входит в контакт с духовным миром Человека. Инду-сы, например, с древности рассматривают звук как обиталище Духа, а европейцы, хотя и прибегают в общении с Богом к помощи звука, более склонны видеть в нем скорее единицу некоей структуры, нежели самодовлеющее целое, микрокосм, и только текст как целое соотносится с Духом, ибо только в целом выражен единый смысл. Но рага должна быть *построена* – равно как и сонатная форма. Поэтому в любом случае звук оказывается тем объектом, над которым – пусть по-разному, но неизбежно – совершаются определенные мыслительные операции. Они могут быть и сознательными, и бессознательными, но они протекают, выбор производится и решения принимаются. А значит, происходит *процесс мышления*. Какая-то его часть управляется сознанием, но отнюдь не большая,

другая же протекает латентно, скрыта даже от самого творца, личность которого оказывается лишь транслятором их результатов. Композитор осознает то, что явилось его внутреннему слуху, его рука записывает работу того творческого механизма, перед которым он поставил определенную задачу и результат решения которого он получил. Его воля направляет деятельность такого механизма, но механизм справляется с решением задачи сам. В этом, собственно, и состоит смысл понятий таланта или гения. Назначение мастерства как фактора сознательного вмешательства в творческий процесс состоит в том, чтобы не мешать автономной работе механизма творческой деятельности, а всемерно ему способствовать, лишь корректируя в нужные моменты, а сколько их должно быть и какие они должны быть – целиком зависит от решаемой задачи. Функция музыкального мышления состоит в том, чтобы *строить* некий акустический объект, воплощая в нем особый тип мысли, образовывать структуру, пронизанную зарядом духовного напряжения. И так как музыкальное мышление оперирует при этом некими слуховыми представлениями, комбинируя и создавая их, мы полагаем, что имеем право предложить понятие аудиального мышления – по примеру выдвинутого Р. Арнхеймом визуального мышления.

Как происходит проникновение в звук духовной субстанции? Это поистине вопрос вопросов всей науки о музыке и ее теории в первую очередь. Теория должна ответить, почему физическая материя, не обретая произвольного символического значения и не содержащая изображения, оказывается тем не менее способной нести информацию – причем широкого масштаба: о состоянии Человека, о его духовном мире, о времени, когда возникла эта материальная структура, об индивидуальности ее творца, о современной ему Культуре и о многом другом. Это, бесспорно, некий *семантический синтез*, и главная загадка в том, как он совершается. Вряд ли она откроется нам когда-либо во всей своей бездонной глубине, но на пути к ней предстоит решить немало сложных задач.

Звук является нам словно окруженный духовной аурой, и в том, почему так происходит, больше неясного, чем понятного. Путь к познанию этой тайны начинается с изучения приспособительно-ориентировочной функции звука, затем –

путей ее многообразной социализации, продолжением которой можно считать включение звука в различные коммуникативные процессы, как предполагающие символизацию, так и действующие иными, пока слабо изученными способами. Конечно, символизация, столь характерная для первобытных обществ, сыграла решающую роль в дальнейшем бытии звука как материала музыки вообще и музыки как искусства в особенности. Но символ, встречавшийся в музыке XVI–XVII веков и возрожденный в музыке второй половины XIX и XX века, представляет собой относительно простой способ семантизации звука. Сложнее обстоит дело там, где явной символизации нет, равно как нет и иконических значений, а звук тем не менее говорит и звуковые структуры выстраиваются как высказывания. В подобных случаях музыка действует какими-то иными, только ей присущими способами семантизации звука, которые еще предстоит исследовать. К сожалению, именно в этой области наблюдается дефицит исследований, хотя нет недостатка в общих декларациях.

Как видим, основной целью теории музыки в широком смысле слова остается именно то, что относится к специфике музыки, музыкального мышления. Но путь к специфичному пролегает через общее. Только пройдя «общее поле» можно попасть на свое собственное. И здесь не следует отказываться от помощи, которую способны оказать музыкальной теории смежные науки – лингвистика, литературоведение, определенные области искусствоведения в целом, семиотика, герменевтика, психология, нейропсихология, нейролингвистика и т.д. Однако со временем общее неизбежно должно будет подвергнуться ограничению, сужению – для последующего перехода к специфическому. Важно, не пренебрегая помощью других наук, не терять из виду эту конечную цель.

Выдающийся французский лингвист Гюстав Гийом писал: «Построить теорию – значит понять в самом высоком смысле. Теория – это высшая степень понимания»¹. Но важно определить, *что именно* должно стать объектом понимания. И поскольку все сразу понять невозможно, феномен следует

¹ Гийом Г. Принципы теоретической лингвистики. М., 1992. С. 44.

изучать по частям и строить соответствующие им теории. А так как частей много, то и теорий не только может, но и должно быть соответственно тоже много. К тому же теория, как мы уже отмечали в начале, является формой интерпретации, поэтому число возможных теоретических подходов в принципе непредсказуемо.

У любой теории должна быть цель, но не должно быть границ, если не считать таковыми границы специфики самого ее предмета. Подобно горизонту, границы науки отступают все дальше по мере того, как мы к нему стараемся приблизиться. Каждый новый шаг создает новые задачи, а новые задачи отдалают от нас горизонт. И это естественно.

Музыка представляется мне непрерывно расширяющейся Вселенной, у которой, возможно, было начало, но нет конца. Она столь же бесконечна, как Мир, и так же неисчерпаема, как Дух человеческий. И не в том ли привлекательность науки о музыке, что в этой Вселенной остается еще много Миров, которые еще предстоит открыть?

Вопросы терминологии, или «о пользе быть наивным»¹

Для того чтобы понимать друг друга, надо договориться о значениях слов, которые мы употребляем, то есть заключить терминологическую конвенцию. Это тот минимум, без которого невозможно общение на языке науки. Введение нового термина или изменение уже существующего (что нередко встречается) требует соответствующих оговорок. Термины – только знаки, а терминология – система (а иногда просто совокупность) знаков. Одно из основополагающих свойств знаков – их общепонятность. Если одни и те же термины употребляются в разных значениях и означают различные вещи, бесполезно пытаться договориться. Такое сообщество ученых будет напоминать строителей Вавилонской башни, которых Всевышний разделил при помощи разных языков.

Область, которая стала предметом данной конференции, относится как раз к тем, в которых, как в крыловском квартете, «согласья нет». Не по принципиальным соображениям, а скорее наоборот, – по причине отсутствия таковых. Некоторая пренебрежительность к строгим нравам в области терминологии – вообще один из недостатков гуманитарной науки. Мы легко заменяем понятия «язык» и «стиль», «речь» и «язык». То же самое происходит и с понятиями «содержание», «семантика», «смысл». Иногда при описании музыки некоторая вольность допустима, поскольку объясняется чисто стилистическими соображениями. Порой это делается по некоторому недосмотру, известной терминологической

¹ Опубликовано: Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы I Российской научно-практической конференции 4–5 декабря 2000 г. Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского / Отв. ред.-сост. В.Н. Холопова. М.; Уфа, 2002.

неряшливости. Но в некоторых случаях можно наблюдать даже попытки теоретически обосновать смешение указанных терминов, при котором последние три или пары из них используются в качестве синонимов. Например, «содержание и семантика», «семантика и смысл» или «содержание и смысл». С моей точки зрения, это недопустимо, поскольку каждый из них возник в своем научно-теоретическом контексте и может сохранять свою релевантность только в нем. Перенесение любого из этих понятий в другой, чужой контекст может породить путаницу, непонимание, оказаться некорректным в научном отношении.

Вот почему так важно установить границы такого контекста.

1. Начну с понятия *содержание*. Зададим первый наивный вопрос: что означает «*быть содержанием*»?

Это означает, что есть *нечто*, содержанием не являющееся, но им *обладающее*. Если *нечто* должно обладать *чем-то*, то совершенно ясно, что это *нечто* должно, по крайней мере, мыслиться как *существующее отдельно* от содержания, и будучи *чем-то* принципиально *другим*, имплицитно обладать свойством вбирать в себя содержание. Вот таким абстрактным объектом, способным стать вместилищем содержания, является понятие *формы*.

Речь идет, следовательно, о философском понимании дихотомии *форма – содержание*. В согласии с ним форма существует только тогда, когда существует содержание, и наоборот: содержание способно обнаружить себя только в некоей форме. Принято говорить о том, что форма содержательна, а содержание формировано, и одно без другого не существует. Их существование взаимно обусловлено. Так же, как существование другой антиномичной пары: *сущность – явление*.

Таким образом, с философской точки зрения невозможно говорить о содержании, не говоря о форме, точно так же, как нельзя говорить о форме, не затрагивая содержания. И поэтому очень трудно сказать, где, собственно, кончается форма и начинается содержание, или наоборот.

Возможен ли такой подход при рассуждении о содержании в музыке?

Прежде чем ответить на него, зададим себе более простой вопрос и тоже наивный: чем является содержание в музыке?

Если в *музыке вообще*, то на этот вопрос невозможно дать однозначный ответ, поскольку музыка чрезвычайно различна и в диахронии и в синхронии (история и типы культур).

Может быть, в *произведении*? Но тогда нам надо постулировать, что произведение есть нечто *отдельное* от содержания и, следовательно, может даже существовать отдельно, что является, разумеется, нонсенсом.

Правда, понятие произведения может существовать отдельно, но как *произведение вообще*. Между тем говорить о *содержании вообще* вряд ли целесообразно, и мы заинтересованы все-таки в том, чтобы узнать что-то о содержании конкретного произведения. А вот его отделить от содержания просто невозможно, ибо в таком случае оно просто исчезнет вместе с ним.

Но можно поставить вопрос иначе. Можно ли говорить о содержании *конкретного произведения*? Разумеется, можно. Но только пока оно звучит, то есть *существует*, разворачивается во времени, ибо отзвучав, оно исчезает из поля восприятия, и, следовательно, вместе с ним исчезает и содержание. И тогда, собственно, не о чем говорить? Нет, все-таки есть о чем. Когда произведение отзвучало, оно предстает перед нами как *целое* – но в нашем воображении, в нашей памяти – как то, что совершилось только что. Как *след восприятия* или *последствие* (психология), сумма впечатлений, которая свертывается в некий совокупный симультантный образ. Это, конечно, гештальт, но сотканный из наших разноречивых впечатлений. Вот эту сумму впечатлений мы, собственно, и зовем содержанием прослушанного произведения.

Может быть, правомерно говорить о содержании *музыкальной формы*? Но под музыкальной формой мы понимаем организацию во времени звукового потока, так сказать, синтаксис целого, композицию, грамматическую структуру будущего произведения. А такая грамматика целого будет обладать не конкретным содержанием данного произведения, а только его *типovým* слоем, *семантической моделью*, например, семантической моделью рондо или сонаты как типа композиции. То есть тем, что есть всегда и неизменно выстилает самый нижний уровень семантики любого рондо, любой сонаты, любой симфонии.

Итак, для нас не остается никакого иного выбора, как вернуться к философскому пониманию проблемы содержания, а оно рассматривается только вместе с философским пониманием формы. С этой точки зрения форма и содержание рассматриваются в качестве двух неразрывно связанных между собой сторон объекта, каким бы он ни был. Если речь идет о художественном произведении, то оказывается, что форму нельзя отделить от содержания, ибо она лишится того, что ее держит изнутри и обуславливает ее внешнее бытие. С другой стороны, попытайтесь в чем-то изменить то, что составляет духовную сущность произведения, и вы убедитесь в том, что для этого необходимо произвести изменения в форме. Попробуйте, например, в любой картине переместить любую ее деталь, и вы получите другую картину. Попробуйте изменить только один каданс в музыкальном сочинении, и окажется, что вслед за этим нужно менять все, что за ним следует. Казалось бы, в обоих случаях вы меняете что-то в материальном слое произведения, на самом же деле вы его целиком перестраиваете, меняя и содержание и форму. Следовательно, мы приходим к парадоксальному выводу о том, что *форма и есть содержание, а содержание есть форма*.

Рискуя провести сравнение. Если представить себе художественное произведение в качестве аналога речевой фразы (так сказать, макрофразы), то выяснится, что одну речевую фразу мы можем заменить другой, синонимичной. Например: «Я хочу есть» и «Я проголодался». Значение обеих фраз одинаково, а языковая форма различна. Аналогичную операцию с художественным произведением (литературным, музыкальным или любым иным) произвести невозможно. Данное конкретное содержание существует только в данной конкретной форме. Но само явление формы возможно только при условии совершившейся целостности произведения. В этом отношении ни форма, ни содержание не делятся на части. Они существуют только как *единый феномен*.

2. Перейдем к другому понятию – *семантика*. Зададим себе еще один наивный вопрос: если содержание не делится на части, то не означает ли это, что части не обладают вообще никакой духовной функцией? По-видимому, такое предположение было бы нелепым. Все, что имеет отношение

к художественной структуре, обладает той или иной формой отражения в духовной сфере. Важно определить, в какой именно. Мы ясно ощущаем духовное начало в мотиве, даже в одном аккорде, не говоря уже о музыкальной теме. Не появляется ли в силу этого у нас право говорить о *содержании* мотива или аккорда, а раз так, то и одного звука?

Нет. Не появляется. Ибо как только мы избираем такой подход к музыке, в силу которого рассматриваем некую часть (безразлично: один звук или фрагмент), мы переходим в другую систему координат, а именно координат *временного развертывания*. Пока мы рассуждали о форме и содержании как сторонах целого, мы пребывали в области *пространственных координат*. И пусть это пространство было условным, метафорическим, существующим только в нашей памяти как некий симультанный образ, он все-таки был существующим как некое единое уже состоявшееся образование. Напротив, стоит нам только заговорить о части, как мы тотчас начинаем мыслить в системе временных категорий: мы знаем, что этой части предшествовало или, наоборот, знаем, что за ней последует. Тем самым мы оказываемся перед феноменом, *развертывающимся во времени*. Для этого феномена понятие целого существует только тогда, когда это развертывание прекратится, то есть когда он перестанет существовать, и говорить, собственно, будет уже не о чем. Если же мы присутствуем при развертывании, то произведения, по сути, еще нет, оно появится лишь тогда, когда развертывание прекратится, то есть когда состоится и завершится процесс его звучания. Вот для таких случаев, когда мы являемся свидетелями процесса развертывания, больше подходит понятие не произведения, а *текста*.

Под текстом следует понимать многоуровневую систему отношений элементов (в данном случае звуковых), развертывающуюся во времени.

Развертывание текста дает нам возможность выбора элемента любого масштаба, но во всех случаях перед нами оказывается только фрагмент, а не целое, и потому о содержании речь идти не может, ибо еще не достигнут уровень формы. О форме же можно говорить только при условии достижения уровня целого.

О чем же в таком случае может идти речь, когда мы имеем дело с пошаговым предъявлением во времени элементов развертывающегося текста? Только о *семантике*. О семантике *элементов*. А семантика – это уже нечто совсем иное, чем содержание. Семантика – область значений, и конституируется она только в системе семиотических представлений. Почему же здесь нужен семиотический подход? Да потому, что знак – это всегда отдельная структура, и потому мы и можем рассуждать о значении, о семантике отдельного элемента. Как она определяется, как ее находить и как квалифицировать, это уже другой вопрос – вопрос метода, а методы могут быть разные. На этом сейчас нет возможности остановиться. Я хотел бы только подчеркнуть, что ставить знак равенства между понятиями *содержания* и *семантики* нельзя, употреблять их в качестве синонимов, как это нередко делается, – методологическая ошибка. Это два совершенно разных подхода, имеющих совершенно различные исходные метафизические основания и различные результаты. Из этого, кстати, не следует, что семиотический подход не может быть применен к целому. При определенных условиях может, и потому оказывается даже более универсальным, чем подход с точки зрения дихотомии *форма – содержание*. Но это также не значит, что названные подходы взаимозаменяемы, что они способны дублировать друг друга. Нет, они, на мой взгляд, решают разные задачи.

3. Наконец, еще одно понятие, которое тоже всегда у нас «на кончике языка» и готово заменить другие. Это понятие *смысла*. Оно тоже употребляется часто в качестве синонима понятий *содержания* и *значения*, но и это не кажется мне правильным. Если понятие *содержания* составляет одну плоскость, а понятие *семантики* – другую, то понятие *смысла* образует третью плоскость, не сводимую ни к одной из первых двух. Правда, оно в чем-то оказывается близким и тому, и другому, но по-разному. Дело в том, что о *смысле* можно говорить только тогда, когда все отношения реализованы, и в этом плане оно выполняет *итоговую функцию*. Причем не только в искусстве, но и в обыденной жизни. Мы говорим о смысле, скажем, политической речи, когда она уже произнесена, и мы понимаем, *какова* была ее подоплека. Мы рассуждаем о смысле поступков, но только тогда, когда они уже совершены. Точно так же и в искусстве. Мы имеем право говорить о смысле художественного

текста, когда он уже состоялся. Правда, здесь есть одна «лазейка». Дело в том, что *смысл есть вывод, который мы делаем на основе анализа «отношений отношений»*. Именно поэтому он и является итоговым смыслом. Но по этой же причине у нас возникает возможность рассуждать об отношениях, которые возникли на том или ином временном участке развертывания текста. Мы можем говорить об «отношениях отношений» между некоторыми элементами, уже предъявленными нам в ходе его становления. Например, между вступлением и главной партией симфонии, между главной и побочной партиями, между лейтмотивами оперы и т.п. Такая возможность появляется у нас потому, что значения этих элементов нам уже ясны, как ясны и отношения между ними. Другими словами, смысл возникает в результате образования *отношений между уже состоявшимися значениями*.

Таким образом, смысл также есть семиотическая категория, но как бы надстраивающаяся над отдельными значениями и отношениями между значениями. Именно поэтому он способен появляться в результате частичного развертывания текста, но здесь-то и заключена главная трудность: во время развертывания текста мы имеем дело с образованием отношений между элементами разных масштабных уровней и разных уровней в иерархии структурных элементов текста вообще; правомерно поэтому ожидать формирования смысла вследствие отношений даже между самыми мелкими элементами текста, но тогда возникает вопрос о возможностях их экспликации, вербализации. Эти вопросы далеки от решения, и составляют одну из главных трудностей музыкальной семиотики.

Подытоживая, могу сказать только одно: музыка так глубоко входит в духовную жизнь человека и человечества, ее контакты с духовным миром столь многосторонни, сложны, соединены с ним такими тонкими нитями, что ни одно понятие не может исчерпать всего многообразия и всей сложности этого явления. Осознание этой сложности требует применения терминологии в соответствии с тем или иным избранным подходом, тем или иным углом зрения, под которым рассматривается духовная сущность музыки. Здесь категоричность только вредна, и, наоборот, требуется известная терминологическая толерантность, допустимость разных терминов, и единственное, что следует строго соблюдать, – это соответствие термина избранному подходу.

История музыки и тип творческого процесса (к постановке вопроса)¹

Уже одно только сопоставление вынесенных в заголовок статьи понятий («история», «тип творческого процесса») обнажает проблему. С одной стороны, совершенно ясно, что психофизиологические механизмы музыкального творчества меняться не могут, поскольку история музыки началась в период развития человеческой цивилизации, когда современный тип человека сформировался окончательно. С другой же, на протяжении двух тысячелетий процесс эволюции европейской музыки был столь динамичным, музыкальные языки и стили претерпевали такие сильные изменения, что вопрос о влиянии истории на творческий процесс возникает с логической необходимостью. Сколь глубоким было это влияние? Способно ли оно затронуть самые интимные стороны психологии музыкального творчества, и если да, то в какой степени?

Рассматривать всю историю музыки и психологический механизм творчества в целом, тем более в динамике их изменяющихся отношений, здесь, естественно, не представляется возможным. Поэтому, для ответа на эти вопросы мы ограничимся, так сказать, чисто экспериментальным сравнением только двух исторических объектов, осознавая, что это неизбежно приведет к некоторой схематизации и опущениям. Кроме того, важно сделать достаточно корректный выбор тех «параметров», по которым будет производится сравнение. Думается, что достаточным будет выбрать коррелятивную пару, состоящую из явлений, наиболее тесно соприкасающихся друг с другом и находящихся поэтому в постоянном взаимодействии. Речь идет о *типе музыкального языка* и *типе творческого процесса*. Справедливость такого выбора объясняется тем, что, с одной

¹ Опубликовано в сборнике: Процессы музыкального творчества. Вып. 2. РАМ им. Гнесиных. Сб. трудов № 140. М., 1997.

стороны, музыкальный язык является, безусловно, основным субъектом исторической эволюции, а с другой, представляет собой именно тот главный инструмент, которым композитор оперирует в процессе творчества, чтобы построить «здание» музыкального произведения. Иными словами, креативные механизмы «работают» именно с музыкальным языком, и потому от его структуры во многом зависит то, как и в каких формах протекает процесс творчества.

Уточним, что под музыкальным языком будем понимать *систему грамматики, правила которых определяют выбор и сочетание звуков в процессе построения музыкального текста*. Следует учесть, что понятие музыкального языка не является общепринятым, наряду с ним функционируют другие, например техники композиции. Причем нередко они оказываются тождественными, взаимозаменяемыми, особенно в наше время. В любом случае, однако, речь идет о системе правил, которая определяет поведение элементов в тексте, создает его, то есть выполняет *порождающие функции*. Соответственно, нас будет интересовать, как работает эта система во время творческого процесса и какие процедуры она ему предлагает.

Начнем с избранного нами сравнения.

Карлхайнц Штокхаузен в автоанализе сочинения «Пункты» для оркестра (2-я ред., 1962) пишет: «В новой редакции «Пункты» представляют собой редкие и простые *тон-пункты* (курсив наш. – М.А.): они выступают в качестве центров групп (звуков. – М.А.), россыпей, вибрирующей звуковой массы, как ядро микромузыкальных организмов... Для дифференциации возникающих пунктов я применил четыре типа структур (Gestalttypen): пункты, расширяющиеся вверх или вниз, звуковая смесь, которая расширяется или сужается вплоть до совпадения с самим тон-пунктом. Расширения или сужения характеристических текстур (континуальных тонов, тремоло, трелей, стаккато, портато, легато, глиссанди, хроматики и т.д.) и характеристических красок, интенсивностей, скоростей. Интервальные расширения и темпы, в которых совершается подобное движение, остаются постоянными для более или менее продолжительных периодов и охватывают большие структуры»¹.

¹ *Stockhausen K. Texte zur Musik. 1963–1970. Bd. III. Köln, 1971. S. 12.*

Теперь предположим, что некий композитор XIX века – назовем его условно *Карл ван Беттхаузен* – решил точно так же описать свое сочинение. Это могло бы выглядеть, допустим, следующим образом: «Вначале я создаю фактурную вертикаль из трех уровней, для дифференциации которых применяю три типа структур (Gestalttypen). Основной, средний уровень строится из тон-пунктов, объединенных в группы по три, причем их диапазон то расширяется, то сужается. Одновременно на нижнем уровне образуется самостоятельная горизонталь тонпунктов, которые могут оказывать решающее влияние на звуковысотные структуры среднего. Между ними существует достаточно строгая вертикальная корреляция. Одновременно на высшем уровне складываются самостоятельные группы, причем их изменения не синхронизированы с изменениями групп в среднем. Время течет на каждом уровне по-разному. Характеристические текстуры (в основном легато, пиано), а также темп, унифицированы в отношении всех трех уровней и допускают лишь незначительные агогические флуктуации».

Если читатель еще не догадался сам, то подскажем, что языком Штокхаузена здесь описано начало «Лунной сонаты». Излишне доказывать, что текст подобного рода не мог бы выйти из под пера ее автора. И не потому, что описываемые в нем события не совершаются – совершаются, не могут не совершаться. Но все дело в том, что в этих событиях не было ничего экстраординарного; напротив, они являли собой нормальный процесс формирования музыкального текста, абсолютно естественный не только для Бетховена, но и любого композитора его времени; процесс, основанный на сочетании таланта, мастерства и общепринятой системы музыкального языка. Штокхаузен же занимался подобными автоанализами постоянно и написал или наговорил уже шесть томов «Текстов». Остается предположить, что вербализация и разъяснение того, что он делает в процессе создания музыкального опуса, представлялись ему весьма важными. В самом деле, никому из композиторов XIX века и в голову не пришло бы описывать, как сочиняется мелодия, как соединяются звуки в интервалы, трезвучия, мотивы, какие при этом применяются длительности и т.п. Это выглядело бы, по меньшей мере, нелепо, поскольку пришлось бы излагать нечто само собой разумеющееся. Между

тем Штокхаузен находился в 1960-е годы в принципиально иной исторической ситуации, когда шли активнейшие поиски новых принципов и способов построения музыкальных текстов. Музыкальный язык эпохи Бетховена был *общим* для всех композиторов. Музыкальный язык эпохи послевоенного авангарда всегда или, по крайней мере, во многих случаях изобретался для *однократного* применения в одном конкретном опусе и, следовательно, был только *частным* случаем в виртуальном множестве музыкальных языков эпохи. Формировалась совершенно иная парадигма музыкального искусства, в которой подобные автоописания творческого процесса становились не только возможными, но и во многом необходимыми.

Иными словами, приведенное сопоставление заставляет нас рассматривать два типа творческого процесса в рамках оппозиции *общее – индивидуальное, универсальное – уникальное*. Общее в языке бетховенской эпохи подтверждается его *всеобщей распространённостью* – едва ли не важнейшим признаком, выдвигающим сразу два взаимосвязанных вопроса: (1) что в самой организации этого языка делает его общераспространённым и (2) каков психологический способ владения им?

Музыкальный язык Бетховена принадлежал, как известно, эпохе гомофонии и являлся ее наиболее лаконичным, классическим выражением. Следует подчеркнуть, что гомофония понимается здесь несколько шире, чем это принято в нашей литературе. Обычно говорится о «гомофонно-гармоническом *складе*». Определение это вполне традиционно, что, однако, не делает его более точным, поскольку имеется в виду, в основном, чисто *фактурный* аспект, лишь увязанный с фактом существования гармонии¹. Недостаточность такого подхода – в его ограниченности, в ориентации на один-два признака, которые далеко не исчерпывают сущность явления. Между тем гомофония представляла собой *целостную систему*, а именно систему *музыкального языка*, суть которой состояла в том, что она объединяла ряд грамматик, регулирующих как пространственные (так сказать, материальные, звуковые), так и временные

¹ См., например: Катунян М.И. Гомофония // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 143.

отношения. Объединение это происходило на основе *единого универсального принципа*, коим явился *принцип центрирования*. Универсальна сама идея центра, вокруг которого организуется звуковая среда или отдельная структура, поэтому данный принцип практически пронизывает все грамматики (лад, тональность, гармонию, метр), является основой морфологических единиц и синтагматических отношений¹, а также и музыкальной формы. Но коль скоро выделяется центр, то существует и периферия. Различение же центра и периферии выдвигает вопрос об их отношениях (субординации) и о структурировании периферии, которая по числу элементов, естественно, превосходит центр. Последнее становится причиной непрерывно углубляющейся дифференциации, которая характеризует в европейской музыке развитие тональности, гармонии, метроритма. Одним словом, принцип центрирования стал тем единым *логическим стержнем*, на который оказались «нанизаны» все структуры музыкального языка, что сообщило ему *гомогенность и замкнутость*.

Неизбежно провоцируя субординацию, принцип центрирования почти автоматически вел к образованию «жестких» подсистем (грамматик). Множество самоорганизовывалось на основе единого начала, что кроме строгой структуры сообщало музыкальному языку известную простоту и относительно легкое запоминание. Длительная историческая шлифовка и постоянно расширяющаяся музыкальная практика превращали подобные системы в *ментальные геишталты* как объекты музыкального мышления, работающие почти в автоматическом режиме и в творческом процессе, и при восприятии.

Указанный принцип во многом оказал влияние на сам статус музыкального языка. Дело в том, что существование единого центра имеет смысл только в том случае, если он *узнаваем слухом*, а не посредством рассудочных аналитических операций. Следовательно, организация музыкального языка эпохи гомофонии потенциально ориентирована именно на то, чтобы стать (если воспользоваться словами Ф. де Соссюра,

¹ Подробнее см.: Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.

сказанными о вербальном языке) «*всеобщим достоянием*». Действительно, рассматриваемый тип музыкального языка единствен, и в обществе не было никакой потребности искать ему альтернативу. Язык эпохи гомофонии самоутверждался как всеобщий и именно так мыслился, создавая иллюзию его «природного происхождения». Это подтверждается его многократной кодификацией в инструктивной литературе (типа *Kompositionslehre*), коей изобилуют XVIII и XIX века. В результате он постепенно подвергался абстрагированию, что превращало его в *систему возможностей*, то есть в *порождающую систему*.

Важно обратить внимание на *психоэнергетику* данной системы музыкального языка. Принцип центрирования породил ее главный элемент – *отношения* между центром и периферией, опорой и не опорой, устоем и не устоем, консонансом и диссонансом. Эти отношения проявляют себя как *тяготения* (*Strebung, Spannung*), означающие устремленность одного элемента к другому, а значит, их *связь*. Феномен тяготения также устанавливается не умозрительно и может функционировать лишь на многократно переживаемом *ощущении*, на его *ожидании*, прогнозировании, эффекте его подтверждения / неподтверждения¹. Тяготения являются, безусловно, *фактом знания*, но знания не рассудочного, а *внесознательного*, действующего на уровне интуитивного прогноза ожидаемых звуковых событий, в основе которого лежит эмоциональное переживание тона и его отношений с другими тонами². Многократно подтверждаясь, оно становится структурным элементом музыкального восприятия и формирует своего рода перцептивную матрицу, актуализируемую всякий раз, когда субъект сталкивается с музыкальным процессом.

¹ Подробнее см.: Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л., 1982.

² Об эмоциональной природе лада писал еще Б.М. Теплов – см.: Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М., 1985 (переиздание). Установки Теплова перекликаются с идеями Э. Курта о роли в отношениях между тонами того, что он называет «психической энергией». Возможно, речь идет об одном и том же психологическом феномене, но выражение Курта представляется нам более точным с точки зрения существа эффекта тяготения.

Тотальная направленность языковой системы на установление связей была исторически вызвана рядом фундаментальных обстоятельств. Прежде всего, *эмансипацией инструментальной музыки*, а в конечном счете, музыки как самостоятельного звукового феномена вообще. Отрываясь от канонического текста, связей с ритуалом, театром, музыка должна была целиком брать на себя ответственность за собственное существование, что предъявляло особые требования к отношениям между музыкальной формой и временем. Эмансипация могла состояться только в том случае, если музыка смогла бы создавать длительно развертывающуюся музыкальную форму, способную существовать в качестве осмысленно воспринимаемого объекта. «Дление» (А. Бергсон) как проявление времени должно было совершиться именно через музыкальную форму. А для этого должен был возникнуть язык, который обеспечивал бы звуковому процессу способность длиться, развивать, логично переходить от одного к другому как к его логичному продолжению, то есть фактически создавать некий музыкальный вариант *причинно-следственных связей*. Грамматики, морфологические единицы, синтаксис, тонко разработанные зависимости на уровне композиции и содержали подобные возможности. Из этого следует, что *вся система музыкального языка эпохи гомофонии была априорно ориентирована на образование целостностей различного масштаба*. Лишь в ограниченном, чисто инструктивном ракурсе связи, заложенные в систему музыкального языка, осмыслялись и представляли в качестве объектов рационального знания, но в своих исходных позициях они были психологически ориентированы на онтогенетически складывающееся интуитивное постижение.

Здесь хотелось бы подчеркнуть, что интуиция ни в коем случае не означает случайности процесса творчества. Напротив, сама возможность работы бессознательных механизмов связана с тем, что интуиция *обучается*, исторически формируется на основе опыта как *структурированная и целенаправленная способность*, то есть выступает в качестве продукта культуры.

Так, наряду с психоэнергетической природой обнаруживается еще одна важная особенность языка эпохи гомофонии – его изначальная запрограммированность на создание *временной континуальности*. В самом деле, как иначе может реализовать

себя связь между исходными звуковыми элементами, если не через *время*. Любая связь способна состояться только в том случае, если заполнит собой некоторый временной промежуток и тем самым преодолееет исходную дискретность элементов. Следовательно, временная протяженность входит в качестве имплицитной составляющей в структуру музыкального языка, создавая необходимые предпосылки для создания единиц более высоких уровней на основе *континуального процесса*. Коротче, гомофонная *система музыкального потенциально содержит в себе музыкальную форму*.

Но что такое музыкальная форма, как не материализованное в звуковой конструкции время. Время «отвердевает» в музыкальной форме. Но для этого должно существовать нечто, что может заставить звуки складываться в ту или иную форму. Разумеется, в музыке всегда существовала возможность чисто рассудочного построения текста в соответствии со сложившимися правилами, нормами, традициями (учебные задания по гармонии, контрапункту, малым формам, а также распространенные в конце XVIII и в начале XIX века музыкальные игры это подтверждают). Но вряд ли музыкальная форма получалась в таких случаях органичной и художественно убедительной. Эпоха гомофонии открыла естественный источник «дления» времени, которое создавало форму. Им явилась эмоция, аффект. Гомофонная музыка уже на стадии барокко оказалась связана с аффектом, постепенно становившимся главным объектом воплощения (вспомним знаменитые *Lamento* Монтеверди, арии мести, гнева в *орге seria*). О том же говорит и фиксированная связь риторических фигур, музыкальной эмблематики с теми или иными аффектами, равно как и появление самой «теории аффектов». Но наиболее полно эмоциональная природа гомофонного стиля проявила себя, как известно, в периоды Венского классицизма и романтизма. Если для языка эмоция явилась «горючим», приводившим его в движение, то для формы она стала источником протяженности и стадийного развертывания. Так устанавливается тройственная связь между психикой, музыкальным языком и музыкальной формой, указывая на единство всей концепции музыки.

И последнее, о чем здесь стоит упомянуть, это коммуникативный аспект данной концепции. Именно в связи

с эмоциональной природой музыки каждый опус становится *высказыванием*. Этим же, по сути, оправдано и понятие *произведения* как продукта личного творчества.

Бессознательная форма владения музыкальным языком, с одной стороны, и понимание музыкального опуса как высказывания, с другой, наводят на мысль о том, что в эпоху гомофонии музыка впервые осуществляет предоставляемый ей историей шанс сближения с системой *язык/речь*. Акт творчества напоминает акт речи тем, что реализует потенции общепринятого музыкального языка в тексте. Пользуясь готовыми средствами, композитор свободно «говорит» на своем языке, не думая о том, как соединить один «тон-пункт» с другим и заботясь только о смысле и совершенстве своего высказывания. Можно сказать, что *текст имплицитно находится в структуре музыкального языка* – столь высока степень априорной подготовленности последнего к образованию виртуальных связей. Творческая мысль во многом освобождена от необходимости изначально создавать музыкальную материю, целиком отдана искусству, утверждению его автономности. В этом заключена одна из глубинных причин расцвета музыки в XVIII–XIX веках.

Отсюда особенности творческого процесса классикоромантической эпохи. Отметим две. Во-первых, он протекает, главным образом, в форме *инсайта*, то есть вне сознания, посредством чисто интуитивного *поиска и открытия*. Во-вторых, он направлен на создание *целостностей*. Причем и то, и другое тесно связано между собой. Целостности, которые создает интуиция, определенного рода. Это *музыкальные темы*. Если же принять во внимание тот общеизвестный факт, что гомофонный тематизм имеет мелодическую природу, лишь обогащенную гармонией, то станет ясно, что в данном случае гомофонный стиль использует данную от природы способность человека создавать по вдохновению мелодические структуры (вспомним общераспространенное: «мелодия – дар богов»). Следовательно, верхний предел действия интуиции ограничен сравнительно небольшими, но (что принципиально важно) целостными структурами, точнее же, являющимися, по сути, *высказываниями первичного уровня целостности*. Случаи инсайтного создания более крупных образований известны, но чаще они

ограничены либо областью так называемых малых форм, либо *проективным целым* форм большого масштаба (циклы или отдельные части сонат, симфоний, оперные сцены, иногда «план целой оперы», как это было у Глинки с «Иваном Сусаниным»), но в последнем случае окончательная реализация текста неизбежно требует участия целенаправленных сознательных действий.

Итак, творческий процесс рассматриваемой эпохи определяется сочетанием нескольких взаимосвязанных факторов:

1. естественно-историческим происхождением музыкального языка;

2. его существованием в качестве «общественного достояния»;

3. внесознательной (онтогенетически обусловленной) формой владения им;

4. доминирующей ролью эмоции как «предмета» искусства;

5. психоэнергетикой языка как источника временной природы музыкальной формы;

6. пониманием музыки как высказывания;

7. интуитивной формой создания основных музыкальных материалов будущего произведения;

8. взаимодействием в творческом процессе интуитивного и рационального начал; а значит, и

9. корреляцией между психологической природой творческого процесса и композиторской техникой (как единства языка, опыта, мастерства).

Переходя к авангарду, сразу отметим, что естественно-исторический тип языка заменяется в нем *искусственным*, специально создаваемым для каждого опуса в отдельности¹. Этого требует другая особенность авангарда: *уникальность* каждого опуса, понимаемого не как высказывание, а прежде

¹ Это не означает, что в разных опусах не могут использоваться одни и те же виды техник или их отдельные приемы. Сериальная техника, многие приемы алеаторики, сонористики получили широкое распространение. Важно, однако, что и в этом случае выбор может быть сугубо индивидуальным.

всего в качестве *акустического объекта, вещи*, существующей в бесконечном ряду аналогичных объектов и вещей. Понятно, что создание уникального языка для уникального опуса может быть результатом только целенаправленной и чисто рационалистической деятельности. И поскольку готовой системой языка композитор в данном случае не располагает, он вынужден создавать ее нередко от начала до конца, то есть с самых нижних уровней, определяющих исходные структурные единицы, до самых верхних, связанных уже с концепцией целого и его функционированием. Тем самым построение языка, в чем совершенно не нуждался композитор XIX века, оказывается необходимым предварительным этапом и становится отдельной творческой задачей. Фактически с этого и начинается творческий процесс. Отсюда закономерность и неизбежность *предкомпозиционной фазы* творчества, начинающейся с выбора акустического материала. Звук избавляется от своей знаковой функции (сколь бы сложной и опосредованной она ни была) и становится главным «героем», ради которого разыгрываются различные по своим правилам структурные игры.

Синтаксические задачи, особенно, на первых порах, занимали главное место в исканиях авангардистов. Новый акустический подход требовал и соответствующих изобретений в области структурирования как горизонтالي, так и вертикали (а иногда и диагонали). Здесь, разумеется, нет места для подробного рассмотрения авангардистских техник композиции, да в этом и нет необходимости, поскольку они многократно описаны. Заметим только, что вместе с концепцией звука и синтаксиса меняется и подход к композиционному целому. Проблема целостности как замкнутого универсума исчезает, музыкальная реальность все больше сливается с окружающей, лишаясь той невидимой, но явственно слышимой перегородки, которая их разделяла в недавнем прошлом.

Все это, естественно, определяло и соответствующий *тип творчества*.

Если в центре внимания XIX века был *человек чувствующий*, то ныне им становится *человек изобретающий*.

Inventio всегда в той или иной мере составляло необходимую сторону работы композитора, входило в состав целей его мастерства. Все дело в мере. В этом отношении авангард

оставил далеко позади себя все, что когда-либо рассматривалось как проявление инвенциональной стороны творчества. Композитор эпохи авангарда в значительной степени воспринял функции изобретателя, основным психологическим механизмом стало не интуитивное открытие, а интеллектуальная операция. Выбор производился не спонтанно, а путем сознательной селекции элементов, осознанного установления видов их связей и сочетаний. Рассудочное начало явно брало верх над интуитивным. Это, правда, не означало полного отказа от интуиции; она продолжала играть важную роль, скажем, в поисках общего звукового облика сочинения, звуковых красок, звуковых последовательностей. Не следует преуменьшать и роль творческого (слухового) воображения, особенно фантазии, при изобретении новых звучаний или правил сочетания. Картина отнюдь не однозначна, и все же в искусстве авангарда доминировали отнюдь не интуитивно-бессознательные стимулы, которые под влиянием нахлынувших эмоций полностью завладевали композитором-романтиком, а вполне трезвый, сознательный расчет, в том числе и математический (стохастика Ксенакиса), иногда сложная, многоходовая интеллектуальная операция или даже целая система операций.

Проектирование новых музыкальных языков (или техник композиции, что для данного периода равнозначно), бесспорно, поддерживалось общим интеллектуальным климатом эпохи, в котором интерес к языку стал одним из характерных признаков времени. Здесь пересеклись интересы лингвистики, семиотики, теории информации и кибернетики, средств и способов коммуникации, рождения и развития компьютерной техники. Язык стал объектом изучения философии, а психология и нейрофизиология все теснее сотрудничали с лингвистикой и семиотикой. Искусственный язык компьютерной техники и искусственный язык музыки – явления параллельные, порожденные одной и той же идеологией. Пафос искусства авангарда и состоял, думается, именно в переклещении внимания на музыкальный язык, который оказывался не только продуктом изобретения, не только средством структурирования некоторого акустического объекта, но и способом саморефлексии, а также рефлексии, направленной

на феномен звука вообще, на его бытие, на авангардистскую музыку как форму звучащей реальности. Оставаясь языком (техникой), он вместе с тем становился чем-то большим – *мыслью о языке*, то есть обретал свойства метаязыковой системы.

Рефлексия вообще становится неотъемлемой частью творчества и, следовательно, творческого процесса. Не случайно почти каждый из авангардистов ощущал потребность излагать собственные структуралистские идеи не только звуками, но и словами, разъясняя смысл своих исканий и находок. Как правило, эти вербальные тексты, нередко содержащие детальные автоанализы, отражали прежде всего предкомпозиционную стадию, ее задачи, цели, средства, ее философию. И поскольку они раскрывали путь, в результате которого система музыкального языка (техники) становилась равноправным с опусом продуктом творчества, то такие вербальные тексты также можно рассматривать в качестве одного из результатов творческой деятельности – своего рода *дубль-опусов*.

В итоге интеллектуальный потенциал музыкального творчества резко возрастал, что отвечало общей атмосфере эпохи, вызывая огромный интерес со стороны соответствующим образом настроенных кругов музыкальной (и не только музыкальной) интеллигенции. В целом, однако, аудитория такого искусства, по крайней мере поначалу, резко сократилась, что, впрочем, авангардистов мало волновало. Их искусство никогда не предназначалось быть «коммуникатом», поэтому и вопрос о рецепции не казался существенным. Со временем, однако, когда язык авангарда превратился во что-то вроде нормы, «усреднился», выяснилось, что аудитория у этой музыки все же есть и что интерес из узких кругов перешел к более широким. Но это уже другая тема.

Подведем некоторые итоги и сделаем это в виде сопоставительной таблицы.

Итак, история музыки через систему музыкального языка активно вмешивается в творческий процесс композитора, перестраивая соотношение его компонентов, выдвигая одни и приглушая роль других. Сопоставление двух «соседних» по времени, но резко контрастных типов творчества, позволило убедиться в том, что их развитие идет параллельно эволюции музыкального языка. Правда, представленный пример

Таблица

Гомофонный стиль	Авангард

Музыкальный язык

1. естественно-исторический, основанный на эволюции, традициях, автоматизированных связях элементов.	1. искусственный, сконструированный, начиная с уровня исходных звукоэлементов и их связей, основанный на рационально вводимых правилах и ограничениях.
2. усваивается, в основном, онтогенетически, подобно вербальному.	2. осваивается в процессе обучения, наподобие иностранного или машинного.
3. априорен по отношению к тексту и анонимен по отношению к каждому творческому акту.	3. априорен по отношению к тексту, но не анонимен, так как имеет автора.
4. существует как «общественное достояние» (Ф. де Соссюр), подобно вербальному, будучи кодом для передачи «эстетических сообщений» по коммуникативной цепи: <i>композитор – исполнитель – слушатель</i> .	4. не является «общественным достоянием» (в упомянутом смысле), служит целям не коммуникации, а построению уникального объекта, безразличного к проблеме восприятия (декодирования).

Опус

1. институтируется как отдельный акт речи на музыкальном языке, как высказывание, как коммуникат, содержащий некоторое сообщение, предназначенное для декодирования.	1. выступает в качестве имеющего самостоятельную ценность акустического объекта, «вещи», на которой практически замыкается цепь <i>автор – опус</i> .
2. выполняет по отношению к Человеку и его Миру репрезентативную функцию, обретая тем самым черты условной антропоморфности.	2. не обладает репрезентативными функциями, выступает в качестве независимого по отношению к Человеку акустического объекта, рядоположного другим продуктам человеческой деятельности.
3. ограничен созданной автором звуковой структурой, зафиксированной в нотном тексте и предполагающей исполнительскую	3. кроме звуковой структуры может включать: а) специально разработанную для нее языковую систему, технику композиции;

Таблица

Гомофонный стиль	Авангард
интерпретацию как оптимальный способ вероятностного декодирования «эстетического общения».	б) вербальный текст, содержащий описание операций по созданию звуковой структуры. Кроме графической записи, конститутивны аудио- и видеозаписи как способы существования опуса.

Творческий процесс

1. складывается одновременно как формирование произведения-высказывания и как процесс самовыражения, то есть обнаруживает в том, и в другом свою речевую природу.	1. дихотомическая модель <i>язык – речь</i> внешне сохраняется, но утрачивает свой коммуникативный смысл в силу отсутствия отношений репрезентации: опускает признаки сообщения, становясь «вещью».
2. основным компонентом продуктивной деятельности является творческая интуиция, работающая в режиме инсайта, сознательные операции выполняют важные, но вспомогательные функции.	2. творческий процесс протекает как последовательность сознательных операций, что, однако, не исключает вспомогательных функций бессознательных, интуитивных факторов.
3. опирается на автоматизмы музыкального языка, на сложившиеся естественно-историческим путем готовые к применению звукоэлементы, их связи, объединенные в целостные грамматические системы.	3. автоматизмы отсутствуют, поскольку языковая система конструируется искусственным путем и опирается фактически на внемзыкальные факторы (например, математические, мате-матико-комбинаторные).
4. произведение рождается, по крайней мере в своих узловых моментах, как художественное открытие.	4. результат творческого процесса в значительной степени может рассматриваться как изобретение нового акустического феномена.
5. композиционная техника выступает в качестве посредника между творческой интуицией и системой музыкального языка, реализуя его возможности в виде текста.	5. категории композиционной техники и музыкального языка фактически совпадают, что указывает на тесную связь творческой интенции с самой сутью феномена <i>язык – техника</i> .

сравнения нельзя считать трудным. Более сложную картину мы могли бы обнаружить, избрав в качестве сопоставляемых, скажем, барокко и классицизм, классицизм и романтизм. В этих случаях сдвиги оказались бы не столь бросающимися в глаза, но в том, что они все же имели место, не приходится сомневаться.

Музыка и мышление¹

Традиция

Понятие *музыкальная мысль* (или в другом варианте – *музыкальная идея*) давно вошло в лексикон музыкантов, не вызывая никаких сомнений в его справедливости. По сути, мы имеем дело с давней терминологической традицией. Автор первой биографии И.С. Баха (1802) И.Н. Форкель писал, что выражение «*musikalischer Gedanke*» было в ходу в семье Бахов. Сам он применял это понятие еще в своей «*Allgemeine Geschichte der Musik*» (1788–1801), но особенно часто – в книге о Бахе. Не менее употребительным стало и выражение «*musikalische Idee*», встречающееся в письмах Моцарта, в разговорных тетрадах Бетховена. Но если у Моцарта оно означает примерно то же, что и у Баха «*musikalischer Gedanke*», то есть значимый музыкальный факт (например тему, способ развития), то Бетховен привнес в него некий метафизический оттенок.

Примерно тогда же, во второй половине XVIII века, философы, литераторы, музыканты заговорили о существовании особой *музыкальной логики*. Как свидетельствует К. Дальхауз, приоритет принадлежит философу и поэту Г. Гердеру (1769). Независимо от него несколько позже аналогичную идею отстаивал И.Н. Форкель (1788). Наконец, о музыкальной логике в своих «*Фантазиях об искусстве*» (1799) писал Л. Тик². Причем во всех случаях речь шла именно о той логике, которая непосредственно вытекает из законов гармонии и, следовательно, имеет сугубо музыкальную природу. Совпадение этих фактов, думается, не случайно. То было время, когда шел

¹ Опубликовано: Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. М., 2007.

² См.: *Dahlhaus C. Die Idee der absoluten Musik*. 1979. S. 106–107.

активный процесс эмансипации музыки (прежде всего, инструментальной) в качестве самостоятельного искусства и когда она вырабатывала собственные средства для независимого (от слова и прикладных функций) существования. Процесс эмансипации инструментальной музыки неотделим от появления феномена музыкальной темы (кристаллизации тематизма, по Ю.Н. Тюлину). Как известно, инструментальная форма складывалась под влиянием принципов риторики, откуда и было заимствовано понятие темы. Тема – то, что подлежит обсуждению, то есть тезис, мысль, требующая доказательства. Музыкальная форма тоже «обсуждала» музыкальную тему, доказывала ее высокие семантические и художественные качества. К тому же тема была сравнительно невелика по масштабу, создавалась из мотивов и в какой-то степени была сравнима с речевой фразой, предложением, содержащим мысль. Понятие фразы по отношению к теме применялось еще И. Маттезоном, а несколько позже – А. Рейхой. Так возникала аналогия: мысль – фраза – тема. Прошло сравнительно немного времени, и Х. Риман выдвинул определение темы как *главной музыкальной мысли*, прочно утвердившееся в теории музыки. Согласно этому определению, музыкальная форма возникает на основе исходной музыкальной мысли (темы) и развивается по определенным правилам ее «обсуждения» (развития, варьирования).

Итак, в основе понятия музыкальной мысли лежит аналогия. Аналогия – еще не повод для перерастания привычного, пусть интуитивно верного, словоупотребления в научный термин. Более того, она скорее подталкивает к чисто метафорическому истолкованию понятия музыкальной мысли.

Но дело не в словоупотреблении. Вопрос сложнее. Музыка принадлежит к сфере искусства, а изъять искусство из сферы интеллектуальной деятельности вряд ли правомерно. Интеллект понимается сегодня широко, включая все виды когнитивных структур, но его центром все же остается мышление. Как точно сказал один исследователь, «мышление – это интеллект в действии»¹. Поэтому перед нами возникает дилемма: либо априори признать, что мышление, по крайней мере, *может* быть свойственно музыке (музыкальному творчеству, в первую

¹ Лук А.Н. Мышление и творчество. М., 1976. С. 6.

очередь), либо считать понятие музыкальное мышление не более чем метафорой, и тем самым исключить музыку из сферы интеллектуальной деятельности, что было бы нонсенсом. Третьего не дано.

Начнем с выяснения тех отношений, которые сыздавна сложились между музыкой и мыслительной деятельностью. Нам представляется, что возможны только два случая:

- можно *помыслить* о музыке и
- можно *мыслить* музыкой.

Первый тип отношений дает всю область *теоретического осмысления музыки*, включая как собственно музыкальную теорию, так и область философской рефлексии. Это взгляд на музыку *со стороны* – как на объект наблюдений, познания, и в данном случае музыка ничем не отличается от всех иных объектов, подвергающихся осмыслению, оценке, классификации и т.п.

Второй тип постулирует *мышление музыкой* в качестве специфических операндов. Именно этот тип отношений и получил отражение в приведенных выше понятиях *музыкальная мысль*, *музыкальная идея* как свидетельство возможности *совершать мыслительные действия над музыкальными феноменами*.

Первый тип отношений имеет давние традиции, уходящие своими корнями в философию и теорию музыки древнейших цивилизаций. Одним из проявлений подобного подхода к музыке было, как известно, характерное для Средних веков понимание музыки в качестве не столько искусства, сколько науки, что дало повод для ее включения в тривиум или квадравиум наук. В дальнейшем область теоретизирования сузилась до изучения различных сторон строения музыки – формы, гармонии, метра и т.п. В наше время «взгляд со стороны» представлен весьма разветвленной системой музыкальной науки, включающей различные дисциплины, причем круг их разрастается. История этого подхода могла бы свидетельствовать о приливах и отливах в философском осмыслении музыки или в попытках применения для ее познания принципов точных наук, прежде всего, математики. Наше время не явилось здесь исключением, дав примеры (где-то удачные, а где-то не очень) применения современных научных методов (кибернетики,

теории информации, математики, физиологии высшей нервной деятельности, психологии и т.д.). Стоит только подчеркнуть, что ценность этого подхода тем больше, чем глубже он проникает в специфику музыки.

Совсем иное дело, если мы попытаемся доказывать, что *музыкой можно мыслить*, что она является *материалом для мыслительных операций*. В таком случае мы переходим от теоретизирования к творческой практике, к композиторскому творчеству, к творческому процессу. Но именно здесь и сталкиваемся с фундаментальным противоречием. Дело в том, что мышление традиционно рассматривается как действие, совершаемое над *понятиями*, различного рода символами (вербальными, математическими) и подчиняющееся (в идеальном случае) правилам формальной логики. Как известно, ничего подобного в музыке мы не найдем – ни понятий, ни следов классической логики (за исключением некоторых аналогий причинно-следственной логике). В таком случае либо нам нужно отказаться от понятий *музыкальная мысль*, *музыкальное мышление* и признать, что речь идет действительно всего-навсего о метафорах, либо попытаться решить, может ли совершаться мыслительный процесс на какой-либо иной основе, кроме понятий, и без участия формальных логических операций. Иными словами, нам придется отдать себе отчет, возможно ли существование *внепонятийного мышления*.

К выяснению этой проблемы можно подойти по-разному. Можно, допустим, очертя голову ринуться в ее чисто теоретическое решение. А можно подойти с точки зрения композиторской практики. Вполне правомерно, скажем, рассмотреть вопрос о том, *как*, с помощью каких психологических механизмов композитор принимает то или иное *решение*. Например, *сознательно ли*, то есть на основе рассуждения, прибегая к тем или иным доводам, к своему опыту, своим знаниям. Если дело обстоит именно так, то мы смело можем утверждать, что он при этом совершает некие *мыслительные действия*. Конечно, лучше всего было бы это показать на материалах самого творческого процесса, благо таковые имеются в изобилии, но подобный путь занял бы довольно много места и к тому же никогда не смог бы дать исчерпывающий ответ, поскольку решений может быть столько, сколько возникает конкретных ситуаций в процессе сочинения. Поэтому мы избираем иной путь:

попытаемся взглянуть на проблему, так сказать, с птичьего полета и понять, по крайней мере вначале, какие решения принимаются композитором чисто сознательным путем. Разумеется, учесть все случаи технически невозможно, но укажем хотя бы на некоторые типичные.

Роль сознания

Действительно, в работе композитора многие решения принимаются совершенно сознательно или при безусловном главенстве сознания. Признаем, что любой момент творчества ставит композитора перед *выбором* из ряда альтернатив. Если выбор осуществляется с помощью сознания, то тем самым предполагает некоторые *рассуждения*, в процессе которых происходит сознательный отбор необходимых средств решения. Приведем всего лишь некоторые случаи, в которых участие сознательного выбора является необходимым и неизбежным.

Как известно, имитационная полифония принадлежит к числу самых сложных видов композиционной техники. Причем ее усложнение шло по нарастающей, сопровождаясь увеличением числа голосов, что усиливало роль сознательного подхода, учета одновременно разнообразных факторов, например, соотношения голосов с *cantus firmus*, соблюдения правил имитаций, норм горизонтальной и вертикальной координации, вступления и выключения голосов, отношений консонансов и диссонансов и многого другого. Дело здесь, видимо, не ограничивалось контролем сознания и оценкой результата. Осознанно происходил сам *выбор решения*. Полифонические тексты можно только *конструировать, сделать*, если правильно руководствоваться соответствующими правилами, нормами и опытом. Можно ли, скажем, на основе чисто интуитивного подхода написать бесконечный канон? Совершенно ясно, что эта цель может быть достигнута с помощью точного расчета соотношения и вступления голосов. Подобное отношение к технике полифонии как к области творчества, отдающего приоритет *ratio*, сохранялось и много позже. Так, молодой Моцарт писал отцу из Мангейма: «Здесь вместо *Benedictus* непрерывно играют. Я взял

тему *Sanctus* и *сделал* из нее фугу» (курсив наш. – М.А.)¹. Моцарт не мог бы применить такое выражение по отношению к сонате, симфонии или к опере. Сонату, симфонию, оперу можно только *сочинить* или *написать*. Фугу же можно именно *сделать* – для этого достаточно выполнить необходимые предписания. Фуга могла оказаться удачной или неудачной – это зависело целиком от мастерства композитора (за это, между прочим, ценили «старого Баха» – у него не было неудачных произведений). Тему фуги не обязательно было изобретать самому – можно было взять «напрокат» чужую (вспомним, к примеру, что шестиголосную фугу из «Музыкального приношения» Бах написал на тему, предложенную ему Фридрихом II). Сейчас использование чужой темы рассматривалось бы в лучшем случае как цитирование, а в худшем – как плагиат, а во времена Баха и Моцарта было свидетельством *высокого качества темы* и данью уважения к ее автору.

По степени сложности и высочайшей мере участия рассудка с имитационной техникой строгого стиля могут сравниться только техники авангарда второй половины XX века. Вот уж где господство «инженерного расчета», сконцентрированного прежде всего в предкомпозиционной фазе, было абсолютным. Сознательно подготавливались исходные единицы будущего текста, нормы их соединений в более крупные структуры (например в «группы»), планировалась степень новизны звукоорганизации, вид коммуникационного акта и тому подобное. По сути, для каждого произведения создавался свой музыкальный язык, то есть система правил образования звукового текста. Собственно, то был даже не язык в том широком смысле этого понятия, в котором оно применяется по отношению к музыке, а скорее некий *абстрактный код*, единицы которого, равно как и их связи, в отличие от традиционного музыкального языка, лишены значений. Создавалось, таким образом, не произведение, а некий абстрактный *акустический объект*, звуковая «вещь» с нулевым значением.

Приведенные два вида техник – крайние случаи преобладания или полного господства *ratio*. Как известно, история

¹ Моцарт В.А. Письма. М., 2000. С. 68.

музыки ими не исчерпывается. Широчайшие историко-стилевые пласты европейской музыки базировались на *равновесии* интуитивного и сознательного начал. Тем интереснее и поучительнее рассмотреть, как в условиях такого баланса проявляло себя именно рациональное мышление, то есть рассуждение на основе чисто сознательной оценки.

Речь пойдет далее о том, что правомерно назвать *актуальным наследием*. Актуальное наследие – это та музыка, которая не только звучит в широкой аудитории концертных залов и оперных театров, но при этом обладает контактом со слуховым тезаурусом слушателя, то есть априорной коммуникативностью. Если попытаться определить временные границы актуального наследия, то нижняя проходит где-то на стадии раннего барокко, а верхняя размывается между поздним романтизмом и модернизмом. Таким образом, перед нами несколько веков истории музыки, в течение которых были созданы величайшие художественные ценности и когда возник сам феномен музыкального шедевра. Рассмотреть все случаи участия сознания в творческом процессе композитора столь широкой эпохи, разумеется, невозможно, и потому ограничимся лишь одним примером.

Мы имеем в виду сонатную форму, представляющую одну из разновидностей композиционного канона. Оставим в стороне индивидуализированное содержание формы, которое целиком связано с творческой личностью, стилем и типом менталитета автора, и обратимся только к формальной стороне дела.

Как отмечал еще Моцарт, главное в музыке – темп. Хотя темп – далеко не формальное средство, ибо связан с темпераментом музыки, с содержательными задачами, тем не менее в том процессе, каким является сонатная форма, невозможно выдержать один и тот же темп. Он будет неизбежно меняться с переходом от одного раздела к другому. Смену темпа диктует смена событий. Так, переход от главной партии к побочной (через связующую) нередко вызывает снижение темпа, а начало разработки – его восстановление. В самой разработке разные отделы также способны диктовать смену скорости движения (допустим, релаксация после нагнетания напряжения и наоборот); подготовка кульминации может сопровождаться ростом темпа (рост количества «событий»), а сама

кульминация порой вызывает замедление и т.п. Одним словом, распределение темпов есть *функция от формы* и потому может быть заранее запрограммировано или, по крайней мере, сознательно учтено. Композитор не может этого не знать и наверняка учитывает в своем творческом процессе те пункты формы, где изменение темпа должно быть компенсировано для того, чтобы восстановить ощущение единого темпа (этому, как известно, служат указания *a tempo*).

В гомофонной форме постоянно наблюдается смена материалов различного веса и назначения; основные чередуются со служебными, например с разного рода связками, переходами – своего рода «коридорами» формы, соединяющими музыкальные пространства, где разворачивается главное действие. Как правило, такого рода разделы создаются с участием сознания, откровенного расчета; они должны быть именно *сделаны*. Здесь важно, какая именно цель ставится: скрыть возможный шов, создав максимальную плавность перехода, или, напротив, обнажить его, чтобы подчеркнуть контраст-сопоставление. Полифоническая форма принципиально континуальна и гомогенна. Гомофонная, напротив, дискретна и гетерогенна. Отсюда смена функций ее разделов. Гомофонная форма для того, чтобы состояться, проходит через череду событий, каждое из которых должно быть достаточно убедительно организовано. Так, в связующих партиях преобладает тенденция к континуальности, что вызвано необходимостью создать естественное перетекание главной в побочную. Эту естественность надо *организовать*, ее не всегда можно *сочинить*, причем рациональное начало лежит в самой идее плавного движения. Наоборот, начало разработки принято маркировать для того, чтобы подчеркнуть переход от «представления» музыкальных персонажей к музыкальному действию (хрестоматийный пример – начало разработки I части Шестой симфонии Чайковского). Разные задачи по-разному и решаются, но в обоих случаях участие рационального подхода практически обязательно, поскольку каждую такую ситуацию надо «выстроить».

В особых рациональных усилиях нуждается разработка. Редко встречается сонатная форма, где разработка была бы сочинена на одном дыхании, в результате порыва вдохновения. Даже если он присутствовал, включение сознательного

контроля все равно необходимо. Классическая разработка, как известно, предписывала поочередное использование разных тематических элементов экспозиции, а соблюсти порядок можно только сознательно.

Кульминация сонатной формы чаще всего располагается в зоне точки золотого сечения, то есть где-то в районе репризы. Здесь могут быть различные драматургические решения – от спокойного возврата к главной партии после волны напряжения до совмещения кульминации с началом репризы (примеры хорошо известны). Но не подлежит сомнению, что поворот к репризе тоже должен быть организован. Хотя бы уже потому, что в принципе он не естествен и противоречит течению времени. Реприза – явление, в сущности, абсолютно искусственное, она насильственно ломает линейное течение реального времени только для того, чтобы совершить возврат музыкального процесса к исходной точке, то есть нужна для того, чтобы придать музыкальному произведению целостность и завершенность. А что может быть более убедительным завершением, чем возврат к началу? В этом случае круг замыкается, в чем видна попытка чисто рациональными средствами преодолеть физическое время, противопоставив ему время музыкальное. Рационализм, таким образом, лежит в основе самой идеи репризы и потому она может быть достигнута только рационалистическими способами. Музыканты, мыслящие драматургически, давно уловили условность репризы и стремились ее преодолеть, создав феномен так называемой динамической репризы (термин В.А. Цуккермана), назначение которой – разорвать замкнутый круг репризной формы и продолжить развитие на новом, более высоком уровне.

В сущности, в музыке проблематичен любой финал. Завершить музыкальную пьесу трудно – время увлекает музыкальное развитие вперед, не предоставляя сколько-нибудь убедительной логической альтернативы для окончания. Об этом говорят, в частности, финалы классических вариаций, которые так же стремились выйти за рамки назойливого возврата к вариации как форме бытия темы. Только нечто новое и способно вызвать необходимость точки. Но это новое опять-таки надо организовать, причем в согласии с предыдущим, то есть придать ему характер очередного логического этапа. Здесь без

сознательного учета всех моментов предшествующего развития и его потенциалов не обойтись.

Рационалистичность сонатной формы не случайна и, как известно, покоится на некогда усвоенных принципах риторики. Следовательно, рационализм гомофонной музыкальной формы имел в своих истоках, в сущности, внемузыкальные корни. Однако со временем они обрели статус собственно музыкальных.

Конструкция целого, разумеется, не единственная область, где активно проявляет себя сознание. Его участие прослеживается практически на всех, в том числе и на нижележащих уровнях. Вместе с тем необходимо подчеркнуть, что по мере движения по иерархической лестнице вниз власть *ratio* сокращается и, наоборот, возрастает значение факторов бессознательного. *Чем меньше структура, тем больше она зависит от интуиции, от бессознательных механизмов творчества, и, наоборот, чем она крупнее, тем больше вероятность вмешательства сознания.* Позже мы подробнее остановимся на этой закономерности и ее причинах. Здесь же, рассматривая именно сознательные методы структурирования, мы вынуждены говорить о них, так сказать, только с оглядкой на бессознательное и выбирать те ситуации, которые не вызывают сомнений.

Обратимся к некоторым грамматикам музыкального языка. Например к гармонии. В тех случаях, когда классическая гармония естественно реализует свои правила, вмешательства сознательной коррекции не требуется. Действуют и онтогенетически воспитанный слух, и усвоенные знания. Разумеется, сплошь и рядом возникают ситуации, когда нормативные гармонические сочетания требуют сознательной коррекции, например, расположения аккордов, проверки голосоведения, то есть фактурных решений. Фактура вполне поддается сознательному управлению; ее можно заранее придумать, сконструировать или же намеренно использовать тот или иной стереотип изложения. Фактуру можно также менять в соответствии с изменяющимся контекстом музыкального развития. Что же касается гармонии, то сознательные решения могут быть связаны также с усилением выразительности вертикали (например, обострением или смягчением ее диссонантности, плотности, прозрачности), с поисками ее колорита, «омрачением» или, наоборот,

«осветлением». Известен пример сознательного новаторства в области гармонии. Имеем в виду Прокофьева, которого, по его собственным словам, задели слова Танеева, упрекнувшего молодого композитора в простоте гармонического языка, после чего тот углубился в поиски новаций, открыв здесь новые возможности. Базовый слой гармонии Прокофьева, в сущности, диатонического происхождения, его сложные хроматические решения насаивались на диатоническую основу, маскируя ее. Другой случай – микромодуляционная гармоническая техника Шостаковича, где каждый аккорд представляет «свою» тональность по принципу один аккорд – одна тональность. Думается, и в этом случае не обошлось без намеренных поисков предельно далеких звуковых сочетаний. Известно, что скрябинская гармония была результатом не только интуитивных находок, но и вполне рационального конструирования. Думается, нечто подобное можно сказать о Вагнере или Дебюсси.

Все это примеры целостных ярко индивидуальных гармонических стилей. Но могут быть и частные случаи, когда контекстуальная ситуация вынуждает композитора искать особую гармоническую вертикаль, отвечающую конкретному художественному эффекту. И здесь сознание может подсказать направление поисков и в конечном счете найти нужное решение.

Ритмический слой также доступен для сознательных операций. Не требует доказательств утверждение, что в принципе любой ритм может быть изменен или уточнен, что музыкальное развитие во многом базируется на гибкости ритма, допускающего порой весьма серьезные трансформации. Причем даже в тех случаях, когда он является ведущим признаком жанра, как это свойственно, скажем, танцам. Известна, к примеру, практика второй половины XVIII – первой половины XIX века писать полонезы, мазурки, кадрили на темы популярных оперных арий. Смена ритмической формулы в подобных случаях неизбежна и является условием осуществления жанровой модуляции. Но еще более наглядный пример – форма вариаций. В основе вариаций, как известно, лежит диалектика сохранения и изменения. При сохранении, допустим, мелодических контуров и гармонии темы, композитор достигает своей цели, меняя ритм и фактуру. Здесь были свои традиции, но поиски

новой фактуры, темпа, жанрового решения вполне подвластны сознательному выбору.

Вариации вообще могут быть удобным материалом для наблюдений над мыслительными действиями в музыке. Каждая вариация – некое принятое решение (причем принятое сознательно), в соответствии с которым строится музыкальный текст. Композитор задает самому себе некие условия, которые затем старается неукоснительно выполнять. Сознательно принятое решение определяет результат.

Но не менее заметна роль сознания и при мотивно-тематическом развитии, на котором обычно базируется разработка. И здесь материал, принцип развития и тональный план могут заранее планироваться. Вопрос, однако, должен быть поставлен более широко. Музыка осуществляется путем непрерывного порождения новых материалов. В сущности, ее развитие подчиняется единственно очевидному принципу общей логики – причинно-следственной. Так осуществляется связь между разными этапами музыкального становления. Причинно-следственная логика способна работать на основе как чистой интуиции, так и сознательных действий. Важно, что в любом случае *предыдущее* порождает *последующее*, и этот процесс порождения (деривации) составляет сущность бытия музыки во времени. Музыка «продвигается вперед» силою собственных способностей к деривационным процессам.

Очевидна роль сознательного подхода, расчета, опыта, знаний в оркестровке. Хотя многие композиторы пишут сразу партитуру, минуя клавирное изложение, а значит, достаточно хорошо слышат тембровое решение и знают, как его добиться, они всегда при этом соотносятся с ресурсами оркестра, техническими и выразительными возможностями отдельных инструментов и целых групп. Изучение рукописей партитур свидетельствует, что даже самые изощренные в оркестровой технике мастера могут ошибаться, а исправление ошибки в подобных случаях – процесс чисто сознательный.

Представленное выше – всего лишь отдельные примеры, призванные продемонстрировать активность сознания в процессе построения музыкальной формы и ее составляющих. Впрочем, в них нет ничего неожиданного. Сознательный выбор нередко начинается с первых шагов творчества – например,

с выбора жанра, а значит, и формы. И жанр, и форма могут выступить в качестве априорных условий создания музыкального текста.

Подытоживая изложенное в этом разделе, следует подчеркнуть, что сознание действует как на макро-, так и на микроуровнях музыкального текста, то есть фактически при решении задач всех масштабов, возникающих во время творческого процесса. Учесть и описать все случаи участия сознания не представляется возможным, да и вряд ли есть в этом необходимость. Как ни странно, но чисто сознательная сторона музыкально-продуктивного мышления как раз менее всего нуждается в доказательствах. По крайней мере, у части музыкантов и, особенно, музыковедов существует априорная уверенность в том, что музыка вообще сочиняется исключительно рациональным способом. В том, что *ratio* играет в творческом процессе композитора огромную роль, не приходится сомневаться, но если дело обстоит бы именно и только так, то все мы были бы Бахами или Моцартами. Увы, это не так. Тем не менее нам важно было здесь акцентировать роль сознания, дабы подчеркнуть, что учет альтернатив, сравнение, связанные с поиском *решения*, играют в музыкальном творчестве столь же важную роль, как во всех иных случаях сознательного поведения. А это означает, что в таких случаях совершаются *мыслительные операции*.

Мысль как решение

Читатель, видимо, заметил, что мы неоднократно прибегали к понятию *решения*. В самом деле, для того чтобы сделать некий шаг в процессе сочинения, композитор должен принять некоторое решение. Решение предполагает *выбор* из некоторого числа альтернатив, а предлагаемые альтернативы требуют *оценки*. Как было показано, и выбор, и оценка, и само решение может протекать на уровне сознания, то есть производиться чисто рационалистическим путем. Но как бы это ни происходило, в любом случае композитор должен оперировать некими данными самой музыки – мелодическими фразами, аккордами, ритмами, элементами фактуры и т.д. Следовательно, именно реалии музыки выступают в качестве *операндов*.

Это важно подчеркнуть, поскольку традиционное (а по сути, догматическое) представление о мыслительном процессе требует участие слов-понятий, символов различного рода, и опоры (в идеальном случае) на логические операции. Но если придерживаться такого подхода, то мы должны будем исключить из интеллектуальной деятельности, прежде всего, изобразительное искусство, архитектуру, мозаику, орнамент, вышивку и многие другие виды творчества.

С нашей точки зрения, ограничение мыслительной деятельности оперированием вербально-понятийным материалом неоправданно сужает ее круг, а главное, резко ограничивает сферу компетентности интеллекта.

У нас есть единомышленники.

Первым среди них надо назвать американского психолога Р. Арнхейма, который убедительно доказал, что стратегию выбора решения человек часто строит независимо от понятийного аппарата. В своей работе «Визуальное мышление» он приводит следующий пример. Допустим, такелажникам предстоит поднять на пятый этаж рояль. Свой план они строят, не прибегая к словам, ибо словесное описание каждой операции заняло бы очень много времени. Вместо слов они оперируют зрительными представлениями лестницы, этажей, поворотов, углов – так в их воображении создается *проект* подъема. Принятое ими решение носит целиком сознательный характер, сделано на основе выбора из некоторого (достаточно ограниченного) числа возможностей, но при этом выбран оптимальный вариант¹. Если производимый ими выбор решения не есть мышление, то что такое мышление?

В другой своей работе «Искусство и визуальное восприятие» Р. Арнхейм предлагает термин «перцептивное понятие», убедительно доказывая, что в процессе визуального восприятия происходит обобщение видимых форм, выделение наиболее существенных признаков. Он пишет: «В настоящее время можно утверждать, что на обоих уровнях – перцептивном и интеллектуальном – действуют одни и те же механизмы.

¹ Арнхейм Р. Визуальное мышление // Зрительные образы. Духанбе, 1970.

Следовательно, такие термины, как “понятие”, “суждение”, “логика”, “абстракция”, “заключение”, “расчет” и т.д., должны неизбежно применять при анализе и описании чувственного восприятия.

Следовательно, современная психология позволяет нам считать процесс видения творческой деятельностью человеческого разума¹. При этом Арнхейм не отождествляет интеллект и перцепцию, но указывает на то, что видение ведет к пониманию, а перцептивные представления способны строить стратегию поведения.

К сходным выводам, но иным путем, в свое время пришел и отечественный психолог О.К. Тихомиров, выдвинув условное понятие «ручного мышления», то есть принятия решений с помощью конкретных операций². У других исследователей мы найдем близкое этому понятие «предметного мышления». Во всех случаях речь идет о возможности познания и мышления не с помощью абстрактных символов, а посредством самих предметов и действий.

Сферу наблюдений можно было бы расширить многими примерами. Так, шахматист производит выбор решения путем мысленного перебора различных комбинаций фигур на шахматной доске, отнюдь не прибегая к вербализации – для этого у него просто нет времени, поскольку любая вербализация резко замедлила бы процесс мышления.

Пилот, чей самолет терпит аварию, должен принять правильное решение в считанные доли секунды, опираясь только на свой опыт, закрепленный в автоматизме движений. Для слов тоже нет времени. Решение должно быть принято на визуально-кинетическом уровне.

Хирург нередко оказывается перед необходимостью принимать решения, так же не прибегая к вербализации, действуя мгновенно, так сказать, «мысля руками».

Пианист, исполняющий виртуозное произведение, должен «слышать вперед», причем с такой скоростью, которая

¹ Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. Благовещенск, 2000. С. 59.

² См.: Тихомиров О.К. Структура мыслительной деятельности человека. М., 1969.

недоступна обычному человеку. Этот феномен можно назвать процессом *опережающего мышления*, поскольку именно мысль указывает рукам необходимые действия. Конечно, в таких случаях огромную роль играет слуховая и визуальная память, предшествующая работа, закрепившая необходимые навыки, и все же без стратегического «слышания вперед» исполнительская деятельность была бы невозможна.

Число примеров можно было бы легко увеличить, но, думается, иллюстрируемая ими мысль уже ясна: *мышление может осуществляться вне слов-понятий, опираясь только (или в основном) на материал, с которым связана та или иная конкретная деятельность*.

Такой подход дает возможность обойти подводные рифы философии и психологии, «ускользнуть» от неперменной привязки мышления к сфере понятий и к правилам логики, поставив его в зависимость от *типа операндов* и *канала связи*. Операнды могут быть различными. Это могут быть слова-понятия, математические и иные символы, геометрические фигуры, линии и краски, изображения, звуки, природные и искусственные материалы (например камень, бронза), фигуры орнамента, декоративные элементы витража, предметы интерьера, любые детали дизайна и т.д. Человеческая мысль способна оперировать любыми предметами и любыми образами предметов, причем не только реальными, но и создаваемыми фантазией. Она может совершать действие над пространством и временем, причем как над физическими, так и над абстрактными. Она протекает как в реальном, так и в идеальном мире, и если это было бы не так, мы бы остались без философии и искусства. Совершенно непонятно, почему мы должны ограничивать мышление сферой понятий, если реальная мыслительная деятельность человека безгранично шире и непредсказуемо многолика. Нет ничего более странного, чем нелепость, возведенная в ранг непогрешимой научной истины. Гёте однажды сказал: «Вечно повторяемые фразы костенеют в уме, наконец, делаются неподвижными убеждениями». Это в полной мере относится к господствующей теории мышления. Неподвижное убеждение, никак не согласующееся с многообразными проявлениями процессов мышления, стало препятствием на пути понимания его истинной природы. Отсюда

и то противоречие, которое было отмечено выше: с одной стороны, казалось бы, нелепо исключать музыку из сферы интеллектуальной деятельности, с другой, невозможно объяснить ее как интеллектуальную деятельность с точки зрения оперирования понятийным рядом и логикой. Любая человеческая деятельность necessarily сопровождается процессом мышления, но далеко не каждая при этом пользуется системой понятий, особенно вербализованных, и, тем более, правилами формальной логики. Главную роль при этом играют операнды, то есть тот материал, те объекты, которыми оперирует мышление. В соответствии с ними в рамках конкретного вида деятельности фигурирует и функционирует отвечающий ее специфике и целям тип мышления. Иными словами, *каждому виду деятельности соответствует определенный тип мышления*. Такой подход освобождает нас от тирании и слова-понятия, и формальной логики. В результате вместо узкой камеры, в которую мы загоняем любую мыслительную деятельность ради приверженности догме, перед нами открывается широчайший мир разнообразных типов мышления, каждый из которых отвечает специфике деятельности.

Но в таком случае возникает необходимость определить то *общее*, что является сутью *всех* видов мышления, независимо от их специфики. С нашей точки зрения, *мысль есть принятое решение, а мышлением является процесс поиска (выбора) решения*.

А поскольку, как говорилось выше, специфику мышления определяет, прежде всего, тип тех объектов, которым оно оперирует, то на очереди оказывается вопрос о природе операндов музыкального мышления.

Музыкальный язык, музыкальная речь

Совершенно естественно возникает предположение, что если музыкальное мышление существует, то его операндами должны быть, прежде всего, музыкальные звуки. Но кроме них и многое другое: ритм, тембр, динамика, артикуляция, наконец, некие целостные структуры, образуемые из звуков, например мелодические фразы, аккорды, фактура и т.п. Короче, мир операндов оказывается весьма разнообразным, пестрым, в нем совмещаются явления разных рангов, выполняющие при

построении музыкального текста различные функции. Понятно, что этот мир должен быть как-то упорядочен, что должны существовать некие правила, закономерности, с помощью которых этим миром можно управлять. Выше мы обратили внимание на возможность управления миром звуков путем сознательных операций. Однако сознание должно действовать в некоем поле допустимых возможностей. Правильнее было бы сказать – в рамках некоей *системы*, где имеются свои ограничения, свои запреты. При этом и разрешения, и запреты должны быть аксиомами, не подвергаемыми сомнению, как если бы правила системы были даны «от природы».

Для нас совершенно ясно, что все системы, в которых работало или работает музыкальное мышление, историчны, то есть имеют более или менее длительный срок существования. Но для того, кто в такой системе создает музыку, она должна восприниматься как нечто само собой разумеющееся, и требуется лишь умение ею эффективно пользоваться. Фольклор, который не меняется (а если и меняется, то настолько медленно, что его эволюция так же незаметна, как эволюция животного мира) является поучительным примером. Народное творчество совершается по неписаным правилам, то есть в рамках устойчивой традиции. Во всех случаях устойчивость системы представляется важнейшим условием успешной креативной деятельности – только в таких случаях достигим тот минимум, без которого существование музыки бессмысленно и попросту невозможно – общественная значимость, коммуникативный контакт и профессиональное мастерство.

Мы знаем, что такие длительно устойчивые системы в истории европейской музыки существовали, и та, которая избрана здесь для примера, является только одной из них. Если *музыкальные звуки подчиняются системе правил, которые определяют их «поведение», то такую систему правомерно считать языком*. Значит, эта система распоряжается набором единиц, содержит грамматики, соответствующие природе единиц, формирует из них структуры разного масштаба по существующим в ней синтаксическим моделям, то есть фактически выполняет функции языковой системы – служит для создания текста.

Понятие музыкального языка (равно как и музыкальной речи) – еще одно из числа тех, которые давно «зависли» между

научным термином и метафорой. Причем камнем преткновения является здесь все тот же вербально-понятийный компонент. Но в данном случае нам на помощь приходит сама лингвистика в лице ее выдающегося французского представителя Э. Бенвениста. Бенвенист утверждает, что языковая система не обязательно должна оперировать знаками в их классическом выражении (к каковым, как известно, относится словопонятие), вполне достаточно того, что она оперирует некими *единицами*, из которых образуется иерархия единиц разных рангов, участвующая в формировании структур. Музыка, по мнению французского лингвиста, в этом смысле может быть причислена к языкам. Мы склонны внести в это бесспорное суждение только один корректив: оставим музыку все же в ряду искусств и предположим, что она *имеет язык* как систему, формирующую музыкальные тексты. Благодаря этому музыка как искусство отделяется от языка, подобно тому, как отделена от вербального языка литература. Но при этом возникает понимание того, что *внутри* музыки существует некая языковая система, которая ее организует на основе системных отношений для создания музыкальных текстов.

Необходима еще одна оговорка. Композитор оперирует музыкальными звуками и звуковыми структурами, имеющими две формы существования: как физические феномены и как слуховые представления. Естественно, что вторые в точности отражают первые и подчиняются тем же правилам. Подобно внутренней вербальной речи, существует ее музыкальный аналог – внутренняя музыкальная речь, основанная на способности музыкантов (да и любителей музыки) слышать музыку внутренним слухом, то есть оперировать слуховыми представлениями. Важно подчеркнуть, что композитор оперирует в первую очередь именно слуховыми представлениями. Именно в виде слуховых представлений появляются музыкальные идеи. Известно, что многие композиторы пишут музыку, не прикасаясь к роялю – столь отчетливы и ярки их слуховые представления. Следовательно, операнды музыкального мышления представляют собой диалектическое единство звучащей материи и параллельного ряда соответствующих ей слуховых представлений.

Музыкальные операнды – не разрозненный мир звучаний. Они организованы, упорядочены, предстают в виде много-

ярусной системы музыкального языка. Музыкальный язык строится как система грамматик, каждая из которых ведаёт тем или иным типом стационарных единиц. Одни грамматики управляют высотной, то есть фактически пространственной стороной музыки. Другие – ее временными параметрами. Сочетание тех и других сообщает музыке необходимое для ее реального существования онтологическое единство. В музыкальном языке традиционного типа как системе можно различить шесть уровней:

1) исторически сложившуюся организацию отношений звуков в пределах октавы, именуемую *тональностью* с ее двумя ладовыми разновидностями (мажор, минор), где отношения выражаются в виде тяготений, а тяготения определяют вес и значение каждого звука (функцию в системе);

2) проекцию тональной системы в вертикаль, которая даёт развитую систему *функциональной гармонии*, значительно усложняющую тональность, дополняя составляющие ее звуки многими новыми свойствами;

3) горизонтальный и вертикальный аспекты звуковой организации, которые образуют основу музыкального языка эпохи гомофонии – *гармоническую тональность* – как систему, управляющую поведением звуков, то есть фактически развёртыванием звукового континуума;

4) коррелирующую с гармонической тональностью *грамматику метра*, которой подчиняется временное развёртывание звукового континуума и которая содержит способы его членения на единицы – «отрезки времени» – и объединения в метроритмические группы;

5) *синтаксис*, то есть систему членения и объединения исходных структурных единиц: мотивов, синтагм, фраз, сверхфразовых единств. В основе синтаксиса находятся две системы предпочтений: *метрическая* и *звуковысотная*, выделяющая те или иные отдельные звуки или целостные звукокомплексы как центрирующие на данном участке музыкального развёртывания; обе системы находятся в тесном взаимодействии, но опираются на разные приоритеты; из этого следует, что музыкальный синтаксис объединяет в себе как звукопространственную, так и звуковременную системы образования структурных

единиц, которые, двигаясь по иерархической лестнице, приводят к композиционному уровню;

б) наконец, *композиционную* систему, интегрирующую все предыдущие и управляющую структурным формированием целостного музыкального текста, основанного на временном развертывании музыкального континуума и отношениях между его разделами¹.

Не включенным в эту систему остался уровень жанра. Это сделано намеренно. Конечно, любая исторически сложившаяся языковая система предусматривает соответствующий круг жанров. Тем более, что с ним тесно связан уровень музыкальной формы. Вместе с тем жанр обладает известной степенью свободы по отношению к породившей его языковой системе и может корреспондировать с разными языковыми системами, примеров чему немало в музыке XX века.

Данная система музыкального языка принадлежит эпохе так называемого гомофонно-гармонического стиля. Этот термин – весьма условное обозначение сущности музыкальной эпохи и указывает лишь на главенство одного, верхнего голоса и опору на классическую функциональную гармонию. И то, и другое важно, поскольку выделение верхнего голоса как главенствующего стало возможно благодаря появлению феномена музыкальной темы; гармония же обрела ведущую, управляющую роль в движении музыкальной формы и построении всех ее составляющих. Вместе с тем признаков у этой музыкальной эпохи много больше. Нельзя не заметить, что все они образуют поразительное единство. Идея гармонии господствует здесь не только в виде соответствующей грамматики, но и в высшем, эстетическом смысле.

Музыкальный язык эпохи гомофонии (предпочтем такое, более краткое обозначение) обладает еще одним важным свойством. Он сравнительно легко усваивается слухом и этим

¹ Изложенная здесь схема уровней музыкального языка в некоторых чертах совпадает с предложенной Е.В. Назайкинским в его «Логике музыкальной композиции», где отмечаются три уровня: фонический, синтаксический и композиционный. Различия состоят в расшифровке конкретных составляющих этих уровней. См.: Е.В. Назайкинский. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 51.

близок музыкальному языку фольклора. Замечено, что владение этим типом языка приобретается онтогенетическим путем, и чем раньше начинается его освоение, тем оно эффективнее. Причем это касается как музыкантов, так и любителей музыки. Более того, сам феномен любительства получил широчайшее, почти массовое развитие именно тогда, когда гомофонная музыка уже установилась повсеместно, заняв господствующие позиции. Нельзя в связи с этим не заметить, что опорой ей была народная музыка центральной Европы, прежде всего Австрии, Германии, Италии, Чехии. Оттуда шло влияние гомофонных принципов организации вертикали, власть танцевальных ритмов, главенство мелодии и симметричных структур. Все это вместе взятое обеспечивало музыке гомофонной эпохи известную простоту, благодаря чему она широко распространялась в самой различной социальной среде.

Структуры музыкального языка гомофонной эпохи становятся легкой добычей слуховой памяти, хорошо усваиваются, навсегда обретая статус стереотипов. Это оборотная сторона легкости усвоения, о чем говорит распространение популярной музыки, опирающейся именно на стиливые клише, легкую стандартизацию ее продукции (вспомним вальсы Штраусов). Слуховая память превращается в кладовую не только музыкального языка, но и музыкальной речи. Ее распространенные обороты «забивают» музыкальный слух и, судя не только по популярной музыке, порой навязывают себя музыкальному мышлению и в области серьезных, академических жанров.

Путь овладения музыкальным языком в процессе онтогенеза создает иллюзию его естественного происхождения. До известной степени это верно, если вспомнить историческую первичность мелодии-монодии, обертоновый ряд как акустическую основу гармонии, дифференциацию консонансов и диссонансов, а в области метроритма – власть танцевальных формул или сходство музыкальных ритмов с поэтической метрикой. И все же необходимо помнить, что данный тип музыкального языка сформировался в определенную историческую эпоху, что до него существовали другие системы, и он сам уйдет в прошлое.

Операнды, предоставляемые музыкальному мышлению музыкальным языком, существуют в двух формах. В реальной,

звучащей, то есть как структурные элементы уже существующей музыки, и в абстрактной – как единицы грамматик, как модели синтаксических структур. Вторая, абстрактная форма есть результат отвлечения от реальности. В абстрагированном виде музыкальный язык существует как *система возможностей* в голове музыканта, возможностей, которые можно реализовать и превратить в звучащие феномены. Правда, абстрагированность музыкального языка до известной степени относительна, она, скажем, не достигает абстрагированности математических величин. Все дело в тех слуховых представлениях, которые неотделимы от мышления музыканта. Какими бы абстрактными они ни были, в них неизбежно будут присутствовать хотя бы следы реальных слуховых ощущений. И в этом состоит одна из важнейших особенностей той сферы музыкального мышления, которая оперирует абстрагированными данными музыкального языка, содержащими «слуховой остаток».

В своем двойном бытии музыкальный язык подобен вербальному. И в вербальном языке имеются реальные и абстрактные единицы (фонемы, морфемы, синтагмы и т.д.). Абстрактная система присуща любому носителю языка, без нее невозможна языковая деятельность. То же самое можно сказать и о музыкальном языке. Благодаря абстрагированию мы можем выделить основные механизмы музыкального языка. Это *грамматики* и *модели*. У них разные функции. Грамматики управляют «атомизированными» единицами, определяя их поведение в тексте, а модели «собирают» их в структуры синтаксического уровня для того, чтобы ими можно было бы оперировать при построении музыкальной формы.

Начнем с грамматик.

Лад есть не набор звуков, расположенных линейно в определенном порядке (звукорядная концепция ладов), но некоторая *система отношений* звуков, которая диктует их поведение в тексте. Эта система отношений может быть выражена более (мажоро-минор) или менее (модальная система) определенно, но она всегда есть и предлагает некоторый выбор для конкретных решений. Из этого следует, что фактически грамматической единицей является не только и не столько звук, но,

прежде всего, *отношения* звуков, которые получили в теории музыки название ладовых функций. Функция же всегда имеет некоторое направленное действие, объектом коего является другой звук или другие звуки. Иными словами, за понятием функции стоит именно *отношение между звуками*.

С развитием классической функциональной гармонии система отношений многократно усложняется, а само отношение обретает свойство variability, взаимозаменяемости, что неизмеримо обогащает возможности музыки. Это не отменяет общей тенденции к стандартизации отношений, к сведению всего многообразия гармонических связей и отношений к универсальной «ядерной конструкции» – $S - D - T$, однако допускает множество ее вариантов. Гармония не является простой вертикальной проекцией горизонтали в вертикаль. Линейные взаимодействия ладовых ступеней остаются, но поглощаются более сильными гармоническими взаимодействиями. Благодаря этому появляются возможности гармонической интерпретации тона, что открывает поистине безграничные перспективы variability отношений в контексте.

Отношение лежит и в основе такой «временной грамматики», как метроритм. Элементарность исходной единицы метрического отношения – сильной и слабой тактовых долей – компенсируется многообразием ритмических вариаций. Однако именно метрическая «ядерная конструкция» регулирует весь временной процесс, ставит его на рельсы и дает ему возможность двигаться с механической неизбежностью, избавляя композитора от необходимости всякий раз решать вопрос об организации временных отношений. Еще раз вспомним о танце, который был тому историческим прецедентом, определив один из важнейших механизмов длительного развертывания музыкальной формы (напомним и слова Вагнера о том, что в основе симфонии лежит танец). Метр превратился в общую языковую временную грамматику, а ритм стал речью, вариантом реализующей метрические отношения.

Граматики музыкального языка выполняют главные роли в определении онтологических характеристик музыки. И в этом смысле типологичны. Но кроме них существуют и другие факторы, которые обладают функциями индивидуализации. Это фактура, инструментовка (в широком смысле слова), артикуляция, динамика, агогика. И если с этой точки зрения взглянуть

хотя бы на один такт симфонической или оперной партитуры, то перед нами предстанет такая сложная картина *множественных отношений*, сравнение с которой может выдержать весьма небольшой круг явлений, доступных человеческому восприятию. Во-первых, эта картина многоярусная; во-вторых, число ярусов может колебаться, что вносит дополнительные параметры; в-третьих, сложен, по сути, каждый ярус; в-четвертых, каждый ярус обладает своей спецификой и собственными возможностями. Перечисление можно было бы продолжить, но и сказанного достаточно, чтобы понять, с каким количеством подчас детально разработанных отношений мы имеем дело в каждый момент звучания музыки.

Таким образом, есть все основания считать, что музыкальное мышление работает в первую очередь с *отношениями*, что именно они являются теми операндами, которые музыкальная мысль выстраивает в упорядоченный текст. Эрнст Курт сказал, что важны не звуки, а то, что находится *между ними*. Он считал, что между ними протекает психическая энергия, приводящая их в движение, и был прав. Но психическая энергия приводит в движение не сами звуки, а те отношения, которые определены грамматиками и которые при этом видоизменяются под влиянием контекста.

Когда некоторые из лингвистов называют вербальный язык системой отношений, они наверняка имеют для этого свои основания, хотя одновременно существует определение языка как системы знаков. Семантика речевого высказывания обязана, прежде всего, сочетанию значения и отношений между значениями. Но в музыкальном языке знаков нет вообще. Они в нем не предусмотрены (хотя порой встречаются в иных текстах, например, в виде лейтмотивов, лейттем). Здесь всецело *господствуют отношения*. С ними связаны и слуховые представления, также не являющиеся изолированными, но появляющиеся в той или иной группировке, которая может означать мотив, часть темы, фактуру или, скажем, гармоническую последовательность. Слуховые представления, рожденные, допустим, воображением композитора, образуют *осмысленную звуковую реальность* только в силу присутствия в них некоторых отношений.

Отношения, таким образом, не только делают возможным само существование звуковой идеи, но сообщают ей *смысл*. Это,

разумеется, чисто музыкальный смысл, объяснить который с помощью языка слов (системы знаков) еще никому не удавалось. Для интерпретации такого, сугубо музыкального смысла в нас существует определенный механизм, либо врожденный, либо сформированный самой музыкой, ею воспитанный и пестуемый. Группа слуховых представлений, рожденная некоторой микросистемой отношений, *производится* (как на клавиатуре рояля) на «клавишах» этого механизма, и благодаря этому она нами не только распознается, но и *принимается*, то есть интерпретируется в тех значениях, которые ей доступны. Для того чтобы понимать музыку, надо обладать *музыкальным мышлением*, то есть устройством, способным и структурировать звукоявления, и расшифровывать их значения. Но значения, замкнутые в мире музыки.

Поскольку музыкальный язык не имеет уровня знаков, у нас есть еще большие, чем у лингвистов, основания считать его *системой отношений*. Мы видим, что эти отношения не только оправдывают те или иные звуковые последования, но и сообщают им сугубо *музыкальный смысл*. Ю. Лотман был фактически первым, кто сказал, что музыке свойственна *реляционная семантика*, то есть *семантика отношений*. К этой мысли, правда, еще на рубеже 1930-х годов довольно близко подходил Б. Асафьев, находившийся тогда под впечатлением изложенной Кассирером теории относительности Эйнштейна. Сама теория относительности была здесь, разумеется, ни при чем, но она высветила понятия отношений и относительности, позволившие Асафьеву взглянуть на музыку с новой точки зрения. Где-то близко находились и развиваемые им рассуждения об изменчивости «звучащего вещества». Одним словом, возник своего рода «интеллектуальный котел», в котором под воздействием современной науки варились новые идеи. К ним был близок и Б. Яворский, еще раньше выдвинувший в своем «Строении музыкальной речи» (1908) понятие интонации, подхваченное затем Асафьевым и развитое им в духе французских социолингвистических штудий (Соссюр, Мейе).

Перейдем к моделям.

Синтаксис содержит стандартные модели музыкальных структур, из которых складывается текст: *мотивы, синтагмы, фразы, а также сверхфразовые единства*. Здесь наблюдается

полная аналогия синтаксическим структурам вербального языка. И не случайно. Речь идет об общей закономерности всех коммуникативных систем, вызванной необходимостью вырабатывать текст до того момента, когда он достигнет полноты. Эта закономерность достаточно определенно прослеживается уже в фольклоре. Профессиональная музыка особенно нуждалась в ней в силу своей сложности. Стационарные синтаксические единицы, отличавшиеся стереотипной структурой и простой соединения, значительно облегчали процесс творчества, ставили его на рельсы, по которым легко было двигаться к цели. То было проявлением экономии мысли и одновременно требования коммуникативного контакта. Система синтаксических единиц легко усваивалась восприятием, музыкальной памятью, порождая соответствующие ожидания. И если они удовлетворялись, это способствовало восприятию текста в его единстве структуры и смысла. Не встречая препятствий на уровне структуры, восприятие непосредственно проходит *к смыслу* музыкального высказывания.

Хотя синтаксические модели находятся в согласии с грамматиками, у них есть свои закономерности, основанные на дифференциации централизованных и децентрализованных тонов. Мотив требует наличия одного тона или двух, образующих единую интонацию. Синтагма строится на отношении тонических центров двух или нескольких мотивов, из которых главенствующим, как правило, оказывается последний (в этом прослеживается глубокое сходство музыкальной синтагмы с речевой). Фраза, объединяющая две или несколько синтагм, формируется как целая система центрируемых тонов. Как видим, и в области синтаксиса мы вновь сталкиваемся с фундаментальным для музыкального языка явлением – ведущей ролью феномена *отношения*, но уже на основе целостных структур.

Таким образом, отношения рассредоточены на разных уровнях музыкального языка, который тем самым является источником не только структурного развертывания музыки, но и ее *семантики*. Поэтому семантику, обусловленную самой природой музыкального языка, правомерно назвать *интра-музыкальной*. Звуки, слуховые представления появляются на свет априори нагруженными теми значениями, которые они получают в рамках грамматик. Только в грамматиках эти

отношения выступают как абстрактные, потенциальные, а переходя в текст, преобразуются в контекстуальные и могут сильно отличаться от исходных, грамматических. Как элемент грамматики, звук однозначен. Превращаясь же в элемент контекста, он оказывается на пересечении полей сразу многих грамматик, становится носителем *множественных системных связей и отношений*. Отсюда впечатление высокой степени *семантической многозначности* каждого звука.

Введение понятия интрамузыкальной семантики естественно влечет за собой вопрос о существовании альтернативной – *экстрамузыкальной*. Действительно, имеются ли основания говорить о каких-то значениях, которые образуются сверх тех, что продуцированы музыкальным языком, или же таковых нет? Думается, существование экстрамузыкальной семантики не подлежит сомнению. Оно вытекает из многих прикладных функций музыки, например из ее роли в религиозном культе, в танце, церемониале, из ее союза с поэзией в песне, романсе, кантате, оратории, наконец, из самого факта образования на основе музыки таких синтетических жанров, как опера или балет. Понятно, что во всех этих случаях музыка участвовала в реализации внемузыкальных смыслов. Однако необходимо подчеркнуть, что они возникали *поверх* интрамузыкальной семантики, то есть того семантического слоя, который прочно обеспечивал музыке ее самодостаточность. Музыка *входит* в область экстрамузыкальной семантики уже грамматически организованной и семантически подготовленной, обладающей самостоятельной системой значений. Причем это может происходить даже тогда, когда специально такая задача не ставится – как бы помимо желания автора музыки – просто в силу психологических особенностей самой природы музыкального творчества. Дело в том, что музыка *volens nolens* отражает *всего человека*, а человек живет в окружающем его мире, и его реакции, впечатления, отношения к нему необъяснимыми путями проникают в каждое музыкальное высказывание. Мы не всегда можем аргументировать присутствие экстрамузыкальной семантики, но всегда интуитивно это чувствуем. Отсюда нередко то ассоциативное богатство, которое мы переживаем именно как отражение целостного восприятия мира. Можно сказать, что *музыкальная семантика начинается на интрамузыкальном*

уровне и продолжается на экстрамузыкальном, делая мир музыки объемным, безграничным, незримыми нитями связанным со всей окружающей нас жизнью. Поэтому она столь необходима нашему духовному бытию.

Итак, музыкальное мышление управляет не конгломератом случайных, разрозненных звучаний, но строго упорядоченным миром музыкального языка, обладающего не только структурообразующими функциями, но и определенным уровнем семантической компетенции. В силу этого музыкальное мышление является *языковым мышлением*. Оно осуществляет одновременно два процесса: строит музыкальный текст и наделяет его определенным смыслом.

На системной основе музыкального языка формируется еще одна область операндов, которые правомерно объединить понятием *музыкальной речи*. Музыкальная речь представляет собой область готовых музыкальных высказываний – текстов. Музыкальная речь реализует возможности языка, имплицитно заложенные в его грамматиках. Не только сам текст, но и любой его элемент также принадлежит музыкальной речи. Если такой элемент рассматривается с точки зрения готового текста, он обладает качеством системности, поскольку системой является каждый текст.

Но кроме того, музыкальная речь обладает и единицами несистемной природы. К ним относятся отдельные интонации, фактурные и ритмические формулы, то есть стереотипные образования, «отколовшиеся» от готовых текстов и мигрирующие в виртуальном пространстве музыкальной памяти. Нередко они входят в тексты стихийно, независимо от воли композитора, будучи проявлением активной функции его музыкального слуха – как репрезентанты того или иного сложившегося стиля, причем весьма яркие. Это своего рода *музыкально-стилевые лексемы*, обладающие относительно устойчивой семантикой. Слух, как правило, активно реагирует на присутствие в нем, скажем, «бахизмов», «шопенизмов» или «шуманизмов» и т.д., устанавливая тем самым генетические связи текста с его стиливыми предшественниками. Музыкально-стилевые лексемы не образуют какой-либо системы, но могут быть сведены в парадигмы, каждая из которых способна представлять ту или иную стиливую тенденцию.

В XX веке музыкально-стилевые лексемы стали применяться сознательно в связи с такими стилевыми направлениями, как, например, неоклассицизм, необарокко или полистилистика. В этих случаях они выступают в качестве *стилевых знаков*, вводя в контекст соответствующие пласты музыкальной семантики. В рамках сознательных операций музыкально-стилистические лексемы приобретают легитимность как элементы определенного вида композиционной техники.

Как видим, область музыкальных операндов весьма широка, разнообразна как по функциям, так и по происхождению. Это именно та область *организованной звуковой материи*, в среде которой и действует музыкальное мышление.

Музыкальное бессознательное

Пытаясь определить те психические силы, которые обеспечивают творческий процесс музыканта (композитора или исполнителя – безразлично), мы неизбежно сталкиваемся с конфликтом наблюдаемого и ненаблюдаемого, познаваемого и принципиально не поддающегося познанию. Первое получает экспликацию в теории музыки, о работе же второго остается только догадываться. Описать любую систему техники композиции легче, чем понять, как она действует под влиянием творческих интенций композитора в тот самый момент, когда происходит рождение музыки. Музыковеды занимаются первым и стараются по возможности обойти второе. Причины ясны: при наличии уже сформулированных инструкций структурная схема сравнительно легко вычленяется из континуума звучания, поддается осознанию и абстрагированию. Источник же музыкальных идей скрыт за завесой тайны художественного творчества. Беда в том, что легкость констатации структуры порождает иллюзию ясности и самого творческого процесса: дескать, достаточно выполнить инструкции, и мы получим продукт творчества. Однако между знанием структуры и творчеством лежит непроходимая пропасть. Обманчивая легкость вызвана тем, что, по сути, одни и те же элементы композиционной техники могут участвовать в создании как гениальной музыки, так и вполне заурядной. Вот простой пример. Совершенно невозможно объяснить, почему, допустим, переход

от мажорной тоники к квинтсекстаккорду V ступени и обратно в начале *Largo* Третьей сонаты Бетховена воспринимается как великая мысль, а такое же последование в каком-нибудь простецком лендлере скорее всего проскочит мимо нашего внимания. Факты, казалось бы, одни и те же, основаны на одной и той же грамматике, а результаты несопоставимы. Все дело в том, что в первом случае мы сталкиваемся с действием *таланта*, а во втором – с рядовым случаем. Но талант и есть область *музыкального бессознательного* – это просто его другое имя.

Талант – одна из великих тайн природы, сравнимая разве что с причиной происхождения Вселенной или индивидуального *Я*. Талант не поддается рациональному анализу, ускользает от любых методов исчисления, недоступен атаке сознания. Он являет нам себя в результатах, но механизмы его работы скрыты от нас за семью печатями. Все, что нам доступно, это по мере возможности сужать границы непознаваемого, дабы понять хотя бы нечто к нему относящееся. Такой цели могут служить, скажем, изучение рукописных материалов творческого процесса, самонаблюдений авторов, мемуары и т.п. Но не следует обольщаться. Сердцевина сужаемого круга познания все равно останется недоступной – по крайней мере до тех пор, пока нейрофизиология не сумеет раскрыть тайну творчества. Поскольку это еще не произошло, нам остается лишь строить более или менее вероятные гипотезы.

Мы видели, что сознательный путь к решению связан с реальными мыслительными операциями над музыкальным материалом. Таким образом, идея существования особого вида мышления, основанного на сугубо музыкально-звуковых операндах, обретает основания: мы можем *мыслить музыкой*. Сознательное оперирование музыкальными объектами делает понятие музыкального мышления легитимным. Но ведь подобным образом создается не вся музыка, не все решения, принимаемые композитором, достигнуты методом сознательного расчета. Основная часть музыкальных ценностей добыта как раз иным путем – посредством внесознательных решений, не подвластных никакому прямому наблюдению, сотворенных исключительно талантом, то есть областью, которую мы позволим себе назвать *музыкальным бессознательным*.

О роли бессознательного в творчестве сказано предостаточно. Только на основе самонаблюдений художников, ученых написано несколько книг¹. В советской психологии роль бессознательного долгое время игнорировалась, но после реабилитации психоанализа ссылки на работы Фрейда и Юнга стали почти модными, хотя далеко не всегда мотивированными. Наряду с этим стали учитываться позитивные данные, конкретные факты творчества, самонаблюдения ученых. Все чаще, например, цитируются работы А. Пуанкаре, ставшего фактически первым, кто всерьез заговорил о механизмах научного открытия, свидетельства Лейбница, Гельмгольца, Леви-Брюля, Эйнштейна. Музыкантам здесь повезло меньше, на их свидетельства мало кто обращал внимание, возможно, полагая, что музыка вообще «дело темное», и в том, как она создается, разобраться трудно. Вместе с тем интерес к проблемам творческого процесса все же активизировался², но развивается скорее экстенсивно. Но одну работу, причем давнюю, здесь стоит назвать. Имеем в виду статью известного русского философа И.И. Лапшина «О музыкальном творчестве». И.И. Лапшин живо интересовался проблемами творчества и изобретения и посвятил им специальные работы. Упомянутая статья была опубликована им в сборнике 1922 года «Художественное творчество»³. Эта статья – одна из первых попыток в отечественной науке рассмотреть психические процессы, протекающие во время сочинения музыки. И. Лапшин обращается к самонаблюдениям композиторов, обильно цитируя Чайковского и Римского-Корсакова. Его теоретическая позиция не вполне убедительна, но отбор самонаблюдений абсолютно точен. Так, Лапшин приводит известные слова Чайковского из письма к Н.Ф. фон Мекк: «Иногда я с любопытством наблюдаю за той непрерывной работой, которая сама собой, независимо от предмета разговора, который я веду, от людей, с которыми

¹ См.: Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М., 1970. Арнаудов М. Психология литературного творчества. М., 1970.

² См. сборники «Процессы музыкального творчества», составляемые Е.В. Вязковой (Российская академия музыки им. Гнесиных).

³ И.И. Лапшин. Художественное творчество. Пг., 1922.

я нахожусь, происходит в той области головы моей, которая отдана музыке. Иногда это бывает какая-то подготовительная работа, т.е. отделяются *подробности голосоведения* какого-нибудь проектированного перед этим кусочка, а в другой раз является *совершенно новая самостоятельная музыкальная мысль*, и стараешься удержать ее в памяти»¹. Фактически Чайковский говорит здесь о двух разных ситуациях. Одно дело, когда работа по отделке деталей проходит на заднем плане сознания, независимо от участия композитора в происходящих внешних событиях. Этот процесс действительно доступен для наблюдения и совершается почти автоматически, поддается сознательной корректировке (замене найденного, поисков вариантов и т.п.). Другое дело, если, как пишет Чайковский, является – неожиданно, негаданно – совершенно новая мысль. Композитор фиксирует ее появление, но сам процесс *ее формирования* от него скрыт, он ничего о нем не знает. Более того, он *не знает и саму эту мысль*, она станет для него «своей» только в момент появления в светлом поле сознания. Сознание, таким образом, оказывается только транслятором той работы, которая совершилась за его пределами. Где именно?

Статья И. Лапшина, по сути, была критическим откликом на работу одного из последователей З. Фрейда, немецкого психолога Макса Графа «Внутренняя мастерская музыканта»². Согласно концепции автора, творческий процесс представляет собой непрерывное взаимодействие области сознания художника с «бессознательной основой его души», его *Ober-Ich* с его *Unter-Ich*³. По Графу, всю работу продельывает именно *Unter-Ich*, то есть подсознание, и затем передает готовый результат сознанию. Композитор только констатирует появление новой музыкальной идеи, переживая его как момент ее рождения. Механизм творчества, таким образом, существует как бы

¹ Лапшин И.И. Художественное творчество. С. 147. Автор цитирует письмо П.И. Чайковского по изданию: Переписка П.И. Чайковского с Н.Ф. фон Мекк. М.; Л. 1934–1936. Т. II. С. 184.

² Graf M. Die innere Werkstatt des Musikers. Stuttgart, 1910.

³ И.И. Лапшин приводит более распространенные эквиваленты этих понятий: *Oberbewusstsein* и *Unterbewusstsein* (сверхсознательное и подсознательное). Действительно, смысл и тех, и других совпадает.

на двух разных этажах психики, причем решение творческой проблемы происходит именно на нижнем этаже.

Феномен разделения психического механизма творчества на два «этажа», при котором основную работу проделывает именно нижний, *Unter-Ich*, а верхний лишь его фиксирует, обсуждался в начале XX века и другими учеными. Здесь прежде всего надо назвать имя выдающегося французского математика А. Пуанкаре, инициатора создания науки об эвристике. В своей работе «Математическое творчество» он писал: «То, что поражает тут прежде всего – это проблески внезапного озарения, которые являются признаками предшествующей долгой бессознательной работы. Участие этой бессознательной работы в математическом творчестве кажется мне неоспоримым»¹. На основе самонаблюдений Пуанкаре приходит к выводу о том, что существуют три стадии работы: 1) сознательная постановка задачи и неудача в ее решении, 2) отдых от (сознательных) занятий этой задачей и 3) внезапное появление решения. Стадия отдыха, считает Пуанкаре, была заполнена работой того, что он именует *Я бессознательным*, имеющим тот же смысл, что и *Unter-Ich* М. Графа. «Отсюда, – продолжает Пуанкаре, – вытекает первая гипотеза: *Я бессознательное* несколько не ниже сознательного *Я*... Оно умеет лучше отгадывать, чем *сознательное Я*, потому что оно успевает там, где *сознательное Я* потерпело неудачу»². Выводы Пуанкаре были впоследствии многократно подтверждены свидетельствами, собранными другим известным математиком Ж. Адамаром³. Среди тех, чьи самонаблюдения он приводит, встречаются имена Лейбница, Гельмгольца, Гаусса, Эйнштейна и многих других. Ограничимся только свидетельством Гаусса: «Наконец, два дня назад я добился успеха, но не благодаря моим величайшим усилиям, а благодаря Богу. Как при вспышке молнии, проблема внезапно оказалась решенной»⁴. В психологии эти «вспышки» получили определенное название – *инсайт* (озарение).

¹ Пуанкаре А. Математическое творчество. Юрьев, 1909. С. 14.

² Там же. С. 17.

³ См.: Адамар Ж. Исследование психологии процесса изобретения в области математики. М. 1970.

⁴ Там же. С. 19.

Под инсайтом в научном творчестве понимается именно неожиданное появление решения, которое происходит в любое время, в любом состоянии. Тот же Пуанкаре описывает немало случаев, когда решения застигали его в самые неподходящие моменты, например, когда он садился в автобус или гулял на берегу моря. Такой момент действительно воспринимается как внезапное озарение, которому ничто не предшествовало.

Множество аналогичных случаев из творчества литераторов приводит болгарский ученый М. Арnaudов. Схема во всех случаях оказывается именно той, что предлагали М. Граф и А. Пуанкаре: работа на время приостанавливается, наткнувшись на невозможность решить проблему сознательным путем, после чего внешне наступает пауза, которая на самом деле оказывается заполненной незаметной для самого творца работой механизмов бессознательного мышления. Оно перестраивает структуру задачи, производит отбор необходимых элементов и наконец формирует решение. Решение кажется внезапным, хотя на деле является результатом работы другой части творческого мышления – его бессознательных механизмов. Хотя Лапшин относился к концепции Графа с недоверием и даже с известной долей иронии, тем не менее она оказалась безусловно верной, будучи многократно подтверждена самонаблюдениями и ученых, и художников. Приведем только высказывание Гёте: «Бог диктует, а я записываю».

Определить, как именно совершается работа бессознательного, на данном этапе развития науки не представляется возможным. Но допустимо максимально сузить область неизвестного, приблизившись, насколько позволяют имеющиеся материалы, к этой тайне. Наиболее надежным способом, с нашей точки зрения, является изучение авторских записей, в которых зафиксирован первый момент жизни художественного творения. В нашем случае – музыкальной мысли.

Самые достоверные из них (кроме самонаблюдений) – рукописи. Эскизы тематизма и других фрагментов будущего сочинения лучше всего свидетельствуют о том моменте инсайта, который неожиданно для самого композитора приносит ему новую музыкальную идею. Существует ли стадия сознательной подготовки? Иногда существует, иногда отсутствует.

Да и что именно считать такой подготовкой? Здесь может быть несколько разных ситуаций.

1) Композитор действительно сознательно ищет определенное, допустим, мелодическое решение нужной ему темы, не находит, начинает снова, и вновь его постигает неудача; наконец, оставив попытки найти решение, принимается за другую задачу. И тут решение первой задачи внезапно приходит само. Важна ли была подготовительная стадия? Безусловно. В процессе попыток были испробованы разные комбинации, различные варианты, и это не прошло даром – по крайней мере, помогло обнаружить трудные места, ошибки. Но бессознательное, получив задание, проделало ту же работу более эффективно. Такую стадию подготовки можно назвать *открытой*.

2) Представим, что композитор занят работой над оперой. Ему известны все сюжетные перипетии, все персонажи, понятны их образы. Он, так сказать, творчески «заряжен» оперой, обременен сразу множеством задач. Обращаясь к любой из них, он почти сразу получает решение. Позже оно может быть им же оспорено, могут появиться новые варианты, но все это взятое в целом – и замысел оперы в совокупности всех его составляющих, и сам процесс работы над каждым его моментом, и «заряженность» автора на решение множества проблем – можно считать той подготовительной стадией, которая сосуществует во времени с самим процессом появления решений. Такая подготовка тоже является открытой, но к тому же и *многоцелевой*.

3) Берлиоз в своих «Мемуарах» вспоминает, что однажды ему в голову пришла тема симфонии. Обстоятельства не способствовали работе над большим сочинением, и композитор предпринял определенные усилия, чтобы ее забыть. Но почему он решил, что пришедшая в голову тема является темой именно симфонии, а, скажем, не оратории, не *Te Deum*'а? Все дело, думается, в том, что тематизм, как правило, несет в себе признаки жанра, поэтому тематическое творчество оказывается чаще всего жанрово ориентированным. Условия жанра, его «родовые признаки», априори известные автору, можно тоже считать своего рода подготовкой, но не явной, а *скрытой*.

4) Наконец, имеется немало свидетельств появления музыкальной идеи без всякой подготовки. Просто вдруг,

по неизвестной причине, композитору приходит в голову музыкальная тема, которую поначалу даже не знает, как применить. Он записывает ее, оставляя решение на будущее. Такие случаи встречались в творческой жизни Чайковского, типичны для Прокофьева. Есть поэтому достаточно оснований считать такое творчество неспровоцированным, то есть лишенным подготовки. Тем более, что самим композитором появление темы расценивается как внезапное. Вместе с тем композитору присущи определенный менталитет, склад дарования, система стилевых предпочтений, определенные тенденции в области музыкального языка, типы мелодики – так что считать, что тема появилась «на пустом месте», было бы все же опрометчивым. Она возникла в определенном контексте художественного мышления, подготовлена всем творческим опытом автора и сформирована согласно исповедуемым им эстетическим принципам. Такая подготовка может также считаться, безусловно, латентной.

Но есть еще один, особый случай подготовки, на него обратил внимание И. Лапшин. Он приводит одно из самых интересных свидетельств Римского-Корсакова, почерпнутых в беседах с В.В. Ястребцевым: «Как это происходит, я и сам не знаю, – говорил композитор, – а знаю только то, что мне не раз приходилось наблюдать – работаешь, бывало, над какой-либо определенной сценою из оперы и вдруг замечаешь, что одновременно с сочинением этого номера приходят в голову и еще какие-то, на первый взгляд, совершенно ненужные темы и гармонии, записываешь их и, что удивительнее всего, это то, что впоследствии именно эти самые темы и аккорды оказываются как нельзя более подходящими к каким-либо последующим сценам, о которых, по-видимому, и не думал (сознательно, по крайней мере) в ту минуту, когда набрасывал эти темы и аккорды»¹. Склонный к самонаблюдениям Римский-Корсаков фиксирует феномен, который можно назвать «опережающим творчеством». Композитор еще не подошел к тому месту в опере, для которого возникли пришедшие ему в голову темы и гармонии, но фактически они уже созданы, уже существуют

¹ Цит. по: *Лапшин И.И. Художественное творчество*. С. 147.

имплицитно, обгоняя тем самым ход работы. Это может означать только одно: творческий механизм, «заряженный» на создание оперы, работает *автономно и системно*. Такая ситуация возможна только в одном случае: если замысел реализуется бессознательными механизмами творчества как системно организованное *проективное целое*. Работа бессознательного протекает автономно, вызывая впечатление, что *произведение сочиняет себя само*. Думается, нет более убедительного свидетельства существования бессознательных механизмов творчества.

И сознание, и музыкальное бессознательное при создании текста пользуются одним и тем же кругом средств. Различие только в степени эффективности и качестве результатов, причем сознание явно уступает бессознательному. Что оказывается ему опорой для столь результативной работы?

В музыке мы имеем дело с явлениями нескольких уровней:

- 1) элементами музыкального языка;
- 2) элементами музыкальной речи;
- 3) типами музыкальных форм, являющихся, по сути, продолжением музыкального языка;
- 4) системой музыкальных жанров, которые, в свою очередь, зависят (более непосредственно) от типов музыкальных форм и (опосредованно) от системы музыкального языка.

В документах творческого процесса мы находим, главным образом, уже готовые структуры различного масштаба – от мотива до целостной формы. Следовательно, именно такие, то есть готовыми и целостными, они появляются на свет. Но для этого надо, чтобы бессознательное опиралось на систему, которая содержала правила и возможности образования структур. Таковой является система музыкального языка.

Музыкальный язык предстает неким устройством, «встроенным» в психику. Язык – только система возможностей, которая реализуется в музыкальной речи. Будучи организованной по законам языка, музыкальная речь создает уже собственные закономерности, которые осуществляет в процессе построения текста. Важнейшая из них – формирование единства музыкальной речи, которое понимается как *стиль*. Музыкальный язык эпохи гомофонии просуществовал много веков. За это время на его основе возникло много стилей – и общих (объединяющих творчество ряда поколений композиторов),

и индивидуальных (ограниченных творчеством одного композитора). Каждый стиль характеризовался не столько особенностями применения языка, сколько особенностями возникавшей на его основе музыкальной речи, включавшей множество параметров. Но в каждом стиле совершалась *типизация* различных элементов музыкальной речи, позволяющих узнавать его на слух. В одном случае типизации подчинялось творчество многих композиторов, в других она ограничивалась творчеством только одного композитора (и его эпигонов, если таковые были). Стилиевые стереотипы, идиомы охватывали самые разные уровни музыкального целого, облегчая работу бессознательных механизмов музыкального творчества. Более того, именно они свидетельствовали о бессознательной форме работы. Вряд ли можно представить себе, чтобы Шуберт, Шопен, Шуман, Рахманинов или Дебюсси сознательно конструировали особые черты своих стилей. Они, эти черты, были именно стихийным, бессознательным выражением человеческой природы и творческой индивидуальности каждого из них. Каждый стиль, независимо от диапазона его действия и распространения, был, следовательно, естественным обнаружением работы бессознательного.

Мы рассмотрели отдельно участие сознания и бессознательного в музыкальном творчестве. То был лишь методический прием, вызванный задачами статьи. При этом мы могли убедиться (во всяком случае, старались убедить читателя), что и сознание, и бессознательное опирается на один и тот же состав операндов и приводит к *общим стилиевым* результатам. Из этого следует, что в обоих случаях мы имеем дело с музыкальным мышлением, ведущим поиск решения в рамках общей стилиевой концепции. Однако исследование документов творческого процесса убеждает, что сознательно найти нужный результат оказывается значительно труднее, что скорость перебора вариантов у механизмов бессознательного значительно выше. Оно не нуждается в поэтапной оценке найденного, ее вербализации. Это ясно. Но существует все же одна тайна, открыть которую вряд ли вообще возможно. Дело в том, что бессознательное значительно лучше строит модель искомого решения, и результаты его работы оказываются, как правило,

несравнимо выше. Это не означает, что творческой интуиции не случается ошибаться, но она же и исправляет свои ошибки – сознание и здесь оказывается зачастую бессильным.

Итак, музыкальное творчество совершается путем *мыслительных операций* над музыкальным материалом, но в одном случае сознательно, а в других с помощью механизмов музыкального бессознательного. В целом, однако, *музыкальное творчество протекает в активном и непрерывном взаимодействии сознания и бессознательного*. Два вида мышления не могут обойтись друг без друга и взаимно дополняют свои действия, включаясь или выключаясь сообразно тем задачам, которые возникают перед композитором.

Всегда ли соотношение сознательного и бессознательного было одинаковым? Думается, в различные стилевые эпохи оно оказывалось разным, несмотря на то, что физиологическая структура музыкального дарования измениться не могла – для этого два тысячелетия – срок слишком короткий. Вместе с тем нельзя не учитывать, что за те же две тысячи лет европейская музыка прошла огромный путь развития, интенсивно эволюционировала, при этом радикально менялись стили, виды композиторской техники, да и сами функции музыки в социальной жизни. Вполне возможно, что эта эволюция оказывала свое влияние и на соотношение сознательных и бессознательных механизмов музыкального мышления.

Обратимся к функциям музыки.

Обычно функции музыки связывают с выражением эмоциональных состояний. Но это только поверхностное проявление, являющееся лишь следствием более глубоких социально-психологических, в конечном счете эпистемологических ее функций. Музыка издревле была предназначена для того, чтобы выделять из контекста обыденной жизни некие особые, избранные ситуации, имеющие надбытовой смысл. Эти ситуации выводили человека за границы видимого мира и как бы переклюкали в мир невидимый, но для него более значимый, поскольку он управлял видимым, стоял за ним. Действовало мифологизированное сознание, включавшее в себя значительную долю бессознательного. Такими ситуациями были магический культ, ритуал, связанные с ними танец, звучание инструментов, пение. Поскольку сам переход осуществлялся в чисто духовной

сфере, в виде своего рода «игры», особый язык звуков, будь то удары шаманского бубна или звучание органа, своим сильным эмоциональным воздействием помогал переступить барьер из мира реального в мир трансцендентный. Тем самым звук кодировал ситуацию как особую, исключительную. Более того, язык музыки мог *выключать* сознание из реального, физического времени, ибо создавал свое собственное, концептуальное, заставляя человека мысленно перемещаться в область вневременных, вечных категорий. Так в рамках специфического времени транспсихических состояний формировалась генетическая связь бессознательного и эмоционального, которая навсегда станет типологическим признаком музыки.

По сути, музыка и позже не утратила своих связей с областью трансцендентного, и сейчас служит *знаком* перехода в какую-то иную сферу бытия. Эта сфера только в отдельных точках пересекается с жизнью реальной, но на самом деле обрывает по отношению к ней некий «параллельный мир». Мы отдаем себе отчет в том, что чувства, возбуждаемые музыкой, не равны действительным, что мысль, выраженная музыкально, служит лишь условным, образно-символическим аналогом мысли реальной в том случае, если она предусматривает некую вербализацию. И уж тем более попытки с помощью музыкальных звуков «рисовать» предметный мир ограничены областью крайне изощренных синестетических ассоциаций. Во всем остальном *музыка погружена в сферу бессознательного*, и именно это обстоятельство делает ее уникальной среди других видов художественной деятельности.

Здесь следует, на наш взгляд, принять во внимание определенное преимущество бессознательного перед сознательным. Сознание принципиально аналитично и потому дифференцирует, расчленяет мир, представляя его как сумму дискретных феноменов. Лишь констатируя дискретность, оно способно далее интегрировать познанное в системы как абстрактные единства. То же относится и к познанию человека. В сознании человек предстает как сумма различных органов, свойств, функций, отношений и т.п. На таком, аналитическом отношении к человеку основаны все относящиеся к нему науки – от анатомии до социологии.

Бессознательное, напротив, исходит из *целостного* (не дифференцированного) понимания человека. В оптике бессознательного человек предстает как некое единство физического и духовного, скорее как некий феномен, образуемый неразрывностью духовного и физического. Такое интегрированное видение человека в принципе присуще искусству вообще, и все же нельзя не заметить, что тенденции дифференциации могут по-разному проявлять себя в отдельных видах искусства в силу их специфики. Например в литературе, поскольку она базируется на слове-понятии, выделяющем нечто принципиально отдельное, аналитический подход не исключается, не случайно одной из главных художественных задач литературы, лучше всего решаемой, кстати сказать, поэзией, является движение от отдельного к общему, целостному. Возможность дифференцированного подхода существует и в живописи по причине ее изобразительной природы. «Физичность» человека и окружающего мира представлена наглядно, а его духовная сущность раскрывается через весь континуум картины.

В этом отношении музыка занимает среди видов искусства особое место. Она попросту не способна отделить физическое от духовного. Поэтому ей доступно только *целостное* восприятие человека, изначально свойственное бессознательному. Именно погруженность музыки в сферу бессознательного делает ее владычицей *целостного Человека*.

Целостность непосредственна, а непосредственность легче и прямее всего выражается через *эмоцию*. Не случайно именно воздействие на эмоциональное состояние человека с древности лежало в основе всех культов. Мир эмоций достаточно широк и разнообразен, ассоциативно связан с внемузыкальными явлениями, что позволяет ему косвенно обозначать и внешний мир. Но эти возможности у музыки крайне ограничены. Более существенна способность эмоции к пластичности. Она может быть статуарной, однозначной и в качестве таковой заполнять собой всю музыкальную форму от начала до конца; а может постепенно накапливать свои свойства, расти, развиваться; она также способна менять свое качество, создавать противопоставления, обнаруживая всякий раз индивидуальный динамический профиль. Эмоция может бесконечно «тянуться» и может быстро завоевывать свои кульминационные вершины;

быть однотонной или поражать нагромождением контрастов. Как мы знаем, эмоция сплошь и рядом становится в музыке «предметом изображения»; ее «портрет», данный либо в статическом плане, либо в развитии рассматривается в качестве главного содержания музыкального произведения. Важно, однако, подчеркнуть, что это *особая* эмоция, не тождественная жизненной. Велика роль эмоции и в состояниях вдохновения, инсайта; здесь она выполняет функции своего рода «психологического горячего», вызывая особое состояние творческого подъема.

Между тем всякий раз, говоря об эмоциональном содержании музыки, мы чувствуем некоторую недостаточность этого подхода. Ведь музыка не сводится к эмоциям; являясь чем-то *большим*, чем простое отражение или воплощение той или иной эмоции. Мы воспринимаем и переживаем музыку как некий *сложный интеллектуальный процесс*, в котором эмоции тесно переплетены с мыслительными операциями, а чувственное начало помножено на рациональное. *Эмоции становятся интеллектуализированными, а мысли – эмоционально выраженными*; чувственное начало достигает рациональной четкости, а рациональное начало убеждает при помощи развитой образности. В сфере бессознательного, словно в едином тигле, переплавляется все то, что входит в духовный мир человека и превращается в звучание, которое поражает целостной информацией о Человеке.

Значительная роль бессознательного в музыкальном мышлении имеет определенный генезис. Звук связан с бессознательным еще на уровне биологически-приспособительной деятельности, органично переходит в социально-приспособительную, ибо постоянно сигнализирует организму о состоянии окружающего его пространства, что особенно важно, когда зрение по тем или иным причинам отключено. Зрение вообще связано значительно сильнее именно с сознанием и меньше с бессознательным. К примеру, увидеть то, что рождает бессознательное во время транспсихических состояний, невозможно. Зрение дает материал для рационального анализа. Звук же изначально погружен в сферу бессознательного, и потому не случайно стал его наиболее точным репрезентантом. Поэтому апелляция к внесознательному *через* звук подсказана всей

практикой человеческой жизни (да и жизни животных тоже). Звук способен вызывать самые разнообразные эмоциональные состояния, как простые, так и сложные, как однозначные, так и смутные, многозначные, не поддающиеся рациональной интерпретации. Совершенно не случайно еще древние соединили звук (и затем музыку) с Космосом, и, конечно, была определенная закономерность в том, что именно звук (в виде музыки) стал сопровождать богослужение.

Музыкальный звук, как мы стремились показать, обладает собственным системным значением. Притом, что ему присуща «понятийная немота». Сила это или слабость музыкального звука? Как правило, она рассматривалась на фоне слова и потому оценивалась как слабость. С нашей же точки зрения, в этом состоит огромное преимущество музыкального звука перед словом, ибо сообщает ему безграничность и неопределенность. Музыкальный звук не имеет «точечного значения», частного, отдельного, каковое (по крайней мере в словарном виде) обязательно для слова. Нет у музыкальных звуков и словаря значений, хотя есть своя грамматика, и не одна. И потому область музыкальных обобщений безгранична. Поэтому она столь легко переходит границу реального и ирреального.

Этим же определяется связь музыкального языка с бессознательным. Вспомним о музыкальных языках фольклора. Их никто не придумывал – они выросли естественно, подобно растениям на плодородной ниве. Никто не работал над ними специально, не выстраивал присущие им структуры. Язык фольклора прост, и вряд ли кто-либо всерьез станет обсуждать применение рассудочных операций в создании народной песни. Образование законов песнетворчества взяла на себя многовековая традиция, а как она это делала, пожалуй, не знает никто. Создание песни кажется делом почти природной естественности. Тем не менее приемы песнетворчества стабильны, и этномузыкальное знание с пристальным вниманием их изучает. Стихийность народного пения является едва ли не самым ярким свидетельством бессознательной природы музыки. Осознавая и эксплицируя законы народного искусства, этномузыкальное знание находит свою профессиональную специализацию.

Профессиональная музыка неизбежно обречена с рационализацией композиционной техники, и чем более она

усложнялась, тем больше возрастала роль сознательного опыта и приобретенных извне знаний. Бессознательному пришлось потесниться, дабы целое могло существовать отдельно от его создателя как объективная данность. Роль письменной традиции здесь трудно переоценить – именно запись объективировала музыкальное целое, превращая его из «вещи в себе» в «вещь для нас». И все же бессознательное брало реванш. Казалось бы, техника композиции должна быть всецело подчинена сознанию, рациональным силам творчества. Однако на деле все обстоит значительно сложнее. Отношения между техникой композиции и бессознательным менялись в процессе исторического развития музыки. На основании типологических прецедентов можно констатировать не требующую доказательств тенденцию: чем проще язык музыки, тем сильнее, «безотчетнее» власть бессознательного, и, наоборот, чем сложнее техника композиции, тем вероятнее участие сознательных операций. Язык эпохи гомофонии сложен, но устроен так, что пользоваться им просто. Музыка здесь учла возможности бессознательной формы владения всеми его элементами – от «атомарных» единиц до образования синтаксических целостностей.

Итак, музыкальное мышление – не фигура выражения, не метафора, не музыкантская мифология. Это практика музыкального творчества, состоящая в принятии решений, касающихся образования музыкального текста. Но осуществляется этот процесс двумя разными творческими механизмами, один из которых опирается на сознательное выполнение мыслительных операций, а другой работает латентно, в «темноте» глубин бессознательного. У них разные методы, темп и степень эффективности работы. Но сама возможность музыкального творчества реализуется только при их тесном взаимодействии, взаимной компенсации и взаимопомощи. Их единство – еще одно доказательство присутствия в музыкальном творчестве *целостного человека*.

ИЗ НЕОПУБЛИКОВАННОГО

Единицы музыкального языка

Эпиграфом к своему выступлению я позволю себе взять слова известного французского лингвиста (с рифмующейся фамилией) Эмиля Бенвениста: «Человек не располагает несколькими различными системами для передачи *одного и того же содержания*».

Под системами Бенвенист подразумевает знаковые системы. Это означает, что содержание, для передачи которого приспособлена одна система, не может быть передано другой, приспособленной для передачи другого содержания. Такие системы Бенвенист называет *взаимонеобратимыми*. Он пишет: «У речи и музыки есть сходство: производство звуков и факт воздействия на слух, но это сходство не может перевесить различий в природе единиц этих систем и различий в типах их функционирования... Таким образом, необратимость систем с разной базой является причиной избыточности в мире знаковых систем»¹.

Иными словами, знаковых систем в мире ровно столько, сколько надо для того, чтобы доносить адекватную каждой из них информацию. Соответствие между знаковой системой и информацией – кардинально важный факт, имеющий множество следствий, в том числе и вывод о возможности существования разных типов мышления, оперирующего различными типами информации.

Из этого положения с необходимостью следуют различия между музыкой и языком, которые Бенвенист формулирует так: «В итоге мы можем сказать, что если рассматривать музыку как некий «язык», то это такой язык, у которого есть синтаксис, но нет семиотики»². Под семиотикой Бенвенист

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 78.

² Там же. С. 80.

понимает наличие значений, внеположных их звуковой структуре, например, концептов, понятий, обозначений предметов, явлений, процессов. В целом такая позиция верна, если не принимать во внимание таких символов, как риторические фигуры или лейтмотивы. Действительно, произвольные значения, в сосюрсовском смысле, в музыке встречаются редко, а лейтмотивы иногда содержат иконические, то есть изобразительные элементы.

И все-таки было бы, на мой взгляд, неверным считать, что специфика музыки (или музыкального языка) ограничивается чисто синтаксическими проблемами. Здесь во взглядах Бенвениста проглядывает некое противоречие. Если каждая знаковая система предназначена для собственной информации, то из этого никак не следует, что такой информацией для музыки является только синтаксическая, то есть связанная только с проблемами сочетаний единиц. Если это и верно, то только для авангарда, причем до 1970-х годов. Бесспорно, композиторская техника всегда для того и существовала, чтобы обеспечить всестороннюю и многоуровневую связь, но задачи музыки к этому не сводились, и кроме синтаксиса музыка всегда несла в себе некую семантику. Весь вопрос заключается в том, чтобы все-таки уяснить, какова эта семантика, то есть *какова та информация*, для которой предназначен музыкальный язык.

К его решению надо идти, начиная с самого нижнего уровня, где формируются исходные единицы музыкального текста. Проблема единицы (или иерархии единиц) – ключевая для понимания специфики музыкального языка и музыкальной семантики. Бенвенист справедливо указывает, что «понятие *единицы* занимает центральное место в рассматриваемой проблематике и никакая серьезная теория не может быть построена, если она уклоняется от решения вопроса об элементарной единице, так как всякая система, несущая значение, должна определяться на основе используемого ею способа передачи этого значения. Подобная система, следовательно, должна содержать единицы, которыми она оперирует для производства «смысла» и с помощью которых определенным образом характеризует произведенный «смысл»¹.

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 82.

Далее Бенвенист задается двумя важными вопросами:

«1) Можно ли выделить предельные единицы во всех семиотических системах?

2) В тех системах, где такие единицы существуют, являются ли они знаками?»

И дает следующий недвусмысленный ответ:

«Единица и знак (NB. – М.А.) – явления разного характера. Знак необходимо представляет собой единицу, но *единица может и не быть знаком*». Это чрезвычайно важное положение и на него следует обратить внимание. «Мы с уверенностью, – продолжает Бенвенист, – можем утверждать по крайней мере следующее: язык состоит из единиц, и эти единицы являются знаками. Но как обстоит дело в других семиотических системах?»¹.

Примером художественной системы для Бенвениста оказывается музыка. Он пишет: «Здесь мы обнаруживаем принцип разграничения: системы, в которых можно выделить единицы, распадающиеся на две группы – системы с означающими единицами и системы с не означающими. В первую группу попадает язык, во вторую – музыка»².

Итак, по Бенвенисту, единицы музыки не являются означающими. Я бы сказал иначе: *музыкальные единицы являются означающими, но они ничего не означают, кроме самих себя*. Но что скрыто за словами «означать самое себя»? Для музыки это означает искать семантику *внутри самой музыки*; строить собственно *музыкальное значение*, опираясь только на собственные силы и средства. Иными словами, речь идет о феномене *самоозначивания*, то есть о таком особом виде семантики, который формируется не путем референции, то есть соотнесения означаемого с означающим, но о формировании означаемого *внутри самого знака*. Тем самым вопрос переходит в плоскость *организации* единицы, способов обнаружения внутри нее необходимых ресурсов для самоозначивания.

Совершенно ясно, что речь идет об *интрамузыкальной семантике*, которая, впрочем, не является единственной, ибо

¹ Бенвенист Э. Общая лингвистика. М., 1974. С. 82.

² Там же.

существует еще и *экстрамузыкальная*, но, безусловно, является первичной: без образования слоя внутримузыкальной семантики нет и не может быть никакой внемузыкальной. Однако этот вопрос я оставляю за границами сообщения: это «другой сюжет».

Понятно, что самоозначивание возможно только при условии *самоорганизации*. Это значит, что единица должна так организоваться сама, чтобы обрести некую ценность *в системе музыки*, а не за ее пределами. А это возможно только в том случае, если единица находит способ организации внутри музыки, в соответствии с ее возможностями и законами. У музыки же нет иных законов, кроме *функциональной дифференциации* ее элементов. Причем в данном случае речь идет не о ладовой, метрической или гармонической функциональности – все это работает, но, так сказать, на нижнем уровне, но о более высокой *структурной дифференциации*. Назовем этот закон *законом дифференциации звуковых ценностей*. Ценность – понятие интегральное, оно указывает на то, что свойством ценности обладает элемент только в силу своих отношений с другими элементами. Согласно этому закону, элементы должны занимать некие *позиции* в образующейся структуре и таким образом выявлять свою *иерархию*.

Сразу назову эти позиции: *сильная* позиция и *слабая* позиция.

Это означает, что элементы в структуре принципиально *неравны*. Они не могут быть равны. Это вообще основной закон любой структуры.

Какие же существуют способы, чтобы образовать минимальную структурную единицу?

Один из них давно известен и фигурирует во всех (точнее, почти во всех) учебниках музыкальной формы. Это *сильная доля такта*. Это римановский ямбический мотив. Констатация ямбической структуры мотива была естественным следствием метрической организации музыки и оказалась весьма полезной, но он, как это нередко бывает в нашей науке, оказался абсолютизирован и даже мифологизирован, будучи признан всеобщим. Здесь, видимо, сыграла свою роль простота объяснения, наглядность, опора на самый очевидный признак. На самом деле это не соответствовало действительности, и не

только потому, что (как показал Катуар), наряду с ямбическими достаточно широко распространены и хореические мотивы. Суть в другом. Суть в том, что метр – не единственный способ организации мотива. На самом же деле действует более общий принцип.

Речь идет о *центрировании* одного из звуков или связки двух звуков (интонации), то есть его выделении как главенствующего в данной микроструктуре и, следовательно, образовании микросистемы на основе иерархии звуков. Именно это неравенство, вследствие чего можно говорить о *центральной тоне* и *периферии*, и формирует из группы разрозненных звуков единую структуру. При этом, конечно, возникают свои системы предпочтений. Метр, безусловно, относится к ним в первую очередь. Но огромную роль играют также высотное положение звука, его выделение как вершины (микрокульминации), его ритмические, то есть временные преимущества (например наибольшая продолжительность).

Ряд примеров поможет мне пояснить эту мысль.

Примеры:

- 1) Бетховен, Соната №7, II часть;
- 2) Бетховен, Соната №17, III часть;
- 3) курдская песня;
- 4) Бах, Фуга Ре мажор, ХТК, I том;
- 5) Моцарт, соната C-dur;
- 6) Шуман «Эвзебий».

Перед нами мотивы, то есть мельчайшие, неделимые единицы текста (их деление дает просто разброс отдельных звуков). В каждом из них по-своему организована структура, но неизменными при этом остаются: 1) выделение одного, центрального тона (*тонцентра* мотива) и 2) образование вокруг него или перед ним, или после него звуковой *периферии*. Благодаря этому мы можем в принципе говорить о трех фазах: 1) *прецентр*, 2) *центр* и 3) *постцентр*. Центр может быть выражен одним звуком, а может связкой тонов. Но именно он выступает в качестве, так сказать, «протона», то есть тяжелой частицы этого музыкального атома, вокруг которой вращаются свои «электроны».

Имеется ли сходство между мотивом и словом? Если взять семантическую сторону, то, безусловно, нет. Но если обратиться к структурно-звуковой, то, безусловно, да. Точнее же, следует говорить об определенной аналогии между тонцентром мотива как его кульминативной части и двумя разными элементами морфологической и супrasegmentной структуры слова: корнем и ударением. Корень определяется в лингвистике как центральная часть слова, носитель его постоянного значения. Ударение рассматривается как то, что надстраивается над структурой слова и меняется в зависимости от многих факторов, в том числе словоформы, смысла, интонации и т.д. Здесь хорошо просматриваются как сходства, так и отличия между тонцентром мотива, с одной стороны, и корнем и ударением слова, с другой. И корень, и тонцентр являются смысловыми центрами своих единиц. Но корень выполняет знаковую функцию, то есть относит слово как звуковую структуру к тому, что оно обозначает (к денотату или референту). Тонцентр имеет *самоозначающую* функцию, то есть занимает *привилегированную* позицию среди остальных звуков и тем самым объединяет их вокруг себя в некое единство. Но, в отличие от слова, он не выводит нас в мир денотатов, оставаясь в своих границах чисто музыкальных отношений. Возникает микросистема отношений, которая и сообщает мотиву его характерность, его выразительность.

Ударение может совмещаться, а может не совмещаться с корнем слова (например, *сáд, садо́вый* – ударение переносится на флексию, изменяемую часть слова), но в любом случае ударение указывает своим присутствием на значение слова, в интонационном отношении является кульминативным (ср.: уже – у́же). В тонцентре мотива совмещаются структурно-смысловая и интонационно-смысловая функции, то есть корневая и акцентная (корневая, разумеется, не может быть постоянной, поскольку мотив не является единицей словаря).

Аналогии идут еще дальше: как слово, так и мотив, будучи синтаксической единицей (то есть линейной организации речи), одновременно являются и единицей морфологического уровня. Но тут же проявляется и отличие: слово может делиться дальше, скажем, на аффиксы, в то время как деление мотива, как мне представляется, весьма проблематично (хотя такие попытки имели место, например на основе метра; имею в виду

понятие глубины метра Е.В. Назайкинского или формального мотива М. Бороды).

Таким образом, в основе формирования исходной синтаксической единицы музыки – мотива – лежит единство двух законов: *дифференциации* и *иерархии*: иерархия звуковых ценностей возможна только при условии их дифференциации.

Понятно, что единица следующего уровня должна учитывать результаты процессов, совершившихся на предыдущем. Это означает, что дифференциация и иерархия должны совершаться уже на уровне не звуков (как это было в мотиве), а на уровне целостных мотивов.

Так и происходит. Я называю единицу следующего уровня по примеру аналогичных единиц вербальной речи *синтагмой*. Для этого имеются основания в сходстве организации этой единицы с речевой синтагмой.

Согласно учению о синтагме Щербы, она представляет собой интонационно-фонетическое единство слов – от одного до нескольких, но чаще двух – объединенное одним ударением. Оно называется синтагматическим и расположено в конце синтагмы, то есть на последнем слове. Например: «*Сидящие в зале // смотрели пьесу Шекспира*». Синтагматические ударения расположены в фонетическом слове «*в зале*» и в слове «*Шекспира*». Они стоят на последних слогах, являются кульминативными, объединяя единой звуковой формой все входящие в синтагму слова.

Нечто подобное происходит и в музыкальной синтагме.

Как правило, в синтагму входят два мотива, причем второй доминирует, то есть занимает сильные позиции, тогда как первый подготавливает второй и потому его позиция является слабой. Сильная позиция второго мотива может быть выражена по-разному. Это может быть тот же, но более развитый мотив, его вариант:

Примеры:

- 1) Рахманинов;
- 2) Бетховен, Соната № 25.

Это может быть другой мотив, в чем-то превосходящий первый:

Примеры:

- 1) Моцарт, Соната D-dur (К. 333);

2) Моцарт, Соната B-dur (К. 284).

В синтагме может быть три и больше мотивов:

Примеры:

1) Палестрина, Магнификат;

2) Гайдн, Симфония 93, II часть;

3) Мендельсон, Симфония № 4, I часть.

Встречаются синтагмы инверсивной структуры, где сильные позиции занимает первый мотив:

Примеры:

Малер, 6-я симфония.

Здесь я прерву свое сообщение. Далее, рассматривая соотношение единиц разных уровней с точки зрения их позиций, можно вывести структуру фразы и сверхфразовых единств. Но при этом на сцену вступают иные, более сложные закономерности, в том числе семантического характера, которые требуют отдельного рассмотрения¹.

¹ Все эти вопросы М.Г. Арановский подробно исследовал в книге «Синтаксическая структура мелодии». М., 1991.

Между априорным и эмпирическим¹

1. Нам давно знакомо понятие *современной проблематики науки*, и в прошлом неоднократно по тем или иным причинам приходилось толковать о современных проблемах музыкознания. Я всегда относился, да и сейчас отношусь к этому понятию двойственно. С одной стороны, современным я считаю все то, что достойно изучения, независимо от того, модно это или немодно. Ну, например, совершенно ясно, что независимо ни от чего нам надо обратить самое пристальное внимание на развитие *музыкальной текстологии* – области, явно у нас отстающей. Вряд ли мы можем похвастать серьезными успехами *музыкального востоковедения*, хотя и в той, и в другой областях имеются интересные и заметные работы. Речь идет о научных дисциплинах в целом. И таких примеров можно было бы привести немало. С другой же стороны, я отдаю себе отчет в том, что время от времени на передний план выдвигался тот или иной комплекс проблем или подходов, методов исследований, которые так или иначе оказывали влияние на наш музыковедческий менталитет. К примеру, существовал период влияния идей Яворского; затем наступил и долго продолжался период «интонационной теории Асафьева»; далее он сменился увлечением музыкальной социологией; почти одновременно с ним обнаружился интерес к информационно-кибернетическим подходам, но более устойчивым по сие время оказался комплекс семиотико-лингвистических методов, но и он сегодня некоторым кажется уже прошлым.

Я считаю, что ни один метод, если он дает положительные результаты, не должен объявляться вчерашним днем науки

¹ Выступление на конференции «Музыкознание: 80 лет научной традиции» в Российском институте истории искусств, июнь 2000 года. Публикуется впервые.

и, напротив, должен оставаться на ее вооружении, будь это «интонационная теория Асафьева», которая только кажется устаревшей, или структуралистские методы, оттесненные ныне постструктурализмом. К сожалению, часто получается так, что мы ограничиваемся только тем, что выбрасываем знания, но забываем под него построить; бежим за модой, которая сменяется быстрее, чем мы успеваем сделать что-то реальное. Мне же кажется, что не следует торопиться сменять веру и надо, наоборот, стараться доводить ту или иную идею до возможного логичного результата.

2. И все же я сам ощущаю, что сейчас наступает какой-то новый период, нуждающийся в новых, интегрирующих по своему назначению идеях. Конечно, можно снова побежать вдогонку какому-либо направлению, о котором можно прочесть в иностранном издании или его переводе, но ведь верно и то, что каждый волен выбирать здесь свой путь. Мне кажется, что ныне наступает черед неких *универсалий*, которые могли бы помочь объяснять множество разнородных явлений, объединяемых понятием *музыки*. В самом деле, наша наука все более разветвляется, специализируется; образуются целые множества фактов, которые существуют как бы сами по себе, не связанные с другими; и переходя, скажем, из одной области музыковедения в другую, мы вынуждены порой даже менять язык общения. Я, например, все больше убеждаюсь в том, что существует явный разрыв в мышлении музыковеда-историка и музыковеда-теоретика; невозможно договориться, скажем, теоретику музыки с музыкальным психологом. Они говорят на разных языках, хотя об одном и том же объекте. Тем более это относится к музыковедам, пытающимся в меру своих возможностей работать в области междисциплинарных исследований. Это вообще очень опасная область, ибо каждому, кто рискует оказаться на этой отмели, грозит быть смытым в «чужие воды» и уплыть далеко от родного музыкального берега – вот почему, между прочим, так важно стараться делать такие исследования предметно музыкальными. Нам реально грозит разобщение. Каждый занимается своим любимым делом, своими излюбленными проблемами, которые зачастую совершенно не интересуют других.

Все это надо понять и принять, по-видимому, как неизбежность, но вместе с тем возникает потребность в научных

идеях, которые могли бы объединять различные факты и объяснять их. На одной из таких идей мне хотелось остановиться.

3. Пара понятий, которая вынесена в название моего выступления – *априорное и эмпирическое* – чаще встречается в других сочетаниях, например *эмпирическое и теоретическое*, *априорное и адаптивное*. Но априорное неизбежно принимает теоретическую форму, поскольку выступает как результат абстрагирования некоторого опыта, в том числе и музыкального, а эмпирическое же неизбежно обучает, усваивается. Данные пары фактически дублируют друг друга. Я выбираю априорное и эмпирическое вот почему. Априорное (обобщенно, суммарно) – то, что всегда *предшествует* творческому акту (созданию музыки), а эмпирическое – то, что *совершается* и что *обретается*, что *находит композитор в самом творческом акте*. Речь идет, следовательно, о том, что было в сознании или в подсознании у композитора *до того*, как ему пришла в голову та или иная музыкальная мысль, с одной стороны, и чем является *сама эта мысль*, что он *нашел* для музыкального искусства в ней и благодаря ее появлению – с другой.

4. Так возникает проблема *отношений* между априорным и эмпирическим. Эти отношения динамичны, меняются от эпохи к эпохе, во многом определяя тип музыкального менталитета, тип творческого процесса и многое другое. Но одновременно они всякий раз зависят от индивидуальных особенностей творческой личности. Несколько забегаая вперед, можно перечислить те области, которые поддаются исследованию и объяснению именно с точки зрения взаимоотношений между априорным и эмпирическим. Это:

- творческий процесс вообще,
- типы творчества,
- типы творческих личностей,
- виды музыки (напр., музыка академических жанров, развлекательная, прикладная и др.),
- музыкальные жанры,
- историческая эволюция музыки, смена направлений,
- наконец, типы музыкальной культуры.

Излишне говорить, что охватить все эти стороны феномена музыки в кратком выступлении не представляется возмож-

ным, поэтому я ограничусь лишь некоторыми фрагментами этой общей картины, и то в плане кратких замечаний.

1) Логично начать с *творческого процесса*, ибо именно в нем как раз непосредственно и происходит это взаимодействие априорного и эмпирического. Не требует доказательства то, что вне априорного никакой творческий процесс невозможен. Даже если мы обратимся к детскому творчеству, которое, как известно, пристально изучается психологией (но, к сожалению, не в музыке), то надо будет сказать со всей определенностью, что какой-то, пусть минимальный опыт – то ли в виде случайных впечатлений, то ли в виде более систематических – необходим, чтобы запустить механизм музыкального продуцирования. Это ясно. Как и то, что вся система музыкального воспитания и обучения направлена именно на создание слоя априорного, который как фундамент держит на себе все здание музыки. И тем не менее все оказывается совсем не просто.

а) Казалось бы, ясно: чем толще слой априорного, тем эффективнее творчество. Примеры известны: Бах, Моцарт, но не Бетховен (зрелый, разумеется), поскольку его отношения со слоем априорного были достаточно сложны, многозначны; где-то он был весьма ортодоксален, но по большей части вел с априорным весьма долгую и напряженную творческую полемику.

б) Имеются и противоположные примеры. Например, долгая, мучительная работа Чайковского над «Манфредом», который поначалу не получался именно потому, что над композитором довлел слой априорного в виде сонатной формы первой части, здесь не только не нужной, в чем композитор убедился впоследствии, но мешающей воплощению сюжета.

с) Опять же, казалось бы, ясно: чем мощнее слой априорного, тем быстрее должен быть темп творчества. Вспомним, как писались, скажем, «Прекрасная мельничиха», «Пиковая дама», Шестая симфония Чайковского, как быстро протекал творческий процесс у Шумана, Шопена, Брамса, Рахманинова. Но, с другой стороны, мы знаем, как сочинялись «Петрушка» и «Весна священная», это был практически процесс импровизации; чисто эмпирическое здесь вело за собой, делая творческий процесс фактически непрерывным открытием нового.

d) Вопрос о роли априорного интересно рассмотреть и с точки зрения соотношения *созданного и несозданного* в рамках движения текста. Многие наблюдения над творческим процессом свидетельствуют о достаточно жестком диктате созданного по отношению к несозданному, определяя облик появляющихся музыкальных идей и даже управляя процессом бессознательного продуцирования так сказать «впрок», на будущее.

2) Интересно с этой же точки зрения рассмотреть проблему индивидуального стиля. В этом отношении было бы любопытно сравнить Чайковского и Мусоргского – примеры почти хрестоматийные, но рассматриваемые, как правило, с иных точек зрения. За Мусоргским давно закрепилась репутация смелого новатора, чего нельзя сказать о Чайковском. Вместе с тем и Чайковскому нельзя отказать в оригинальности, в узнаваемости его стиля. Чайковский черпал свои идеи в общеевропейском стилевом котле, не помышляя ни о какой стилевой оригинальности и думая только об искренности выражения. Мусоргский же выращивал свои идеи, если так можно выразиться, на собственном бульоне, но любопытно, что ставил те же цели: правду. Только думал он не о *правде выражения*, но о *правде изображения*, и отбирал средства, соответствующие той задаче, которая возникала перед ним. Эмпирическое, таким образом, направляло его мысль, вело его поиски. Однако нельзя не признать, что то новое, чем отличались идеи Мусоргского в области музыкального языка, воспринимались как новое только на фоне *априорного*, то есть на фоне принятой европейской языковой системы. Не будь ее, не было бы и новаторства Мусоргского. Но можно ли отказать Чайковскому в главенстве эмпирического (скажем, находки в «Пиковой даме»), разве не этот мир вел его в процессе творчества, которым он был захвачен полностью? Разумеется, все так и было, но стилевые результаты оказались разными.

В чем же различия? Различия в том, что у Мусоргского априорное присутствовало только в виде *языка*, системы организации средств, присущих европейской культуре XIX века, опираясь на которую он мог искать новаторские средства для изображения нужных ему объектов (в основном, человеческих характеров) и создавая тем самым над языковым базисом (если пользоваться забытыми экономическими категориями) свою стилевую надстройку. Мусоргский вел полемику

с грамматикой, создавая новые средства. Для Чайковского же априорным был целый комплекс *стилевых* явлений, то есть средств, взятых не только в своей грамматической, но и уже выработанной предшественниками выразительной функции. Если же редуцировать сказанное, то можно прийти к еще более лапидарной формуле: для Мусоргского априорное заключалось только в традиционной *грамматике*, а для Чайковского к тому же и в *лексике*.

3) Пример Чайковского позволяет затронуть еще один аспект, связанный с тем, что немцы называют *Trivialmusik*. Музыку Чайковского в прошлом не раз обвиняли в соскальзывании к банальному. Действительно, касания иной раз бывали, но, разумеется, не с вулгарным. Причина та же – обращение к общеупотребительной лексике. Но что такое банальное? Банальное можно определить как то *эмпирическое*, которое повторяет *априорное*, тождественно ему. Возникает своего рода *петля тождества*, когда мысль, двигаясь вначале от априорного к эмпирическому, достигнув его, возвращается назад к априорному. Причем речь идет не просто о повторении эмпирическим априорного, но повторении в предельно *схематизированном* виде. Чем схематичнее проявляет себя априорное, тем банальнее результат. Сотни, тысячи убогих поделок, которые с упоением распевают наши эстрадные певцы и участники многочисленных групп, и представляют собой, по сути, повторяющееся схематизированное априорное. У Чайковского наблюдается та же закономерность, но на более высоком уровне, и потому она менее заметна. Там, где композитор не ставит перед собой больших задач, способных зажечь его вдохновение, там начинает сказываться априорное. Там, где такие задачи появляются, Чайковский в рамках общепринятой лексики находит то, что можно назвать *фразой с новым смыслом, но составленной из общеизвестных слов*.

4) Еще одно наблюдение над тем, сколь большую роль играет априорное. Если мы сыграем следующую интонацию:

ми-до-си-ля

то по ней сможем провести процедуру реконструкции. Нет, конечно, не текста. Реконструировать музыкальный текст по одной интонации, подобно тому, как антропологи по челюсти реконструируют древнего человека, невозможно.

Это нереально. Но зато иногда можно реконструировать *тип музыкального языка* и даже *стиль*, то есть те системы, в рамках которых возникла данная интонация. Можно потому, что у этой интонации мощный априорный слой. А в отношении другой интонации подобную операцию произвести не удастся:

ми-ре-соль-ми-ре-бемоль-ми-бемоль

Не только текст, но и сама конкретная система из нее не просматривается. Можно, конечно, предположить, что мы имеем дело с какой-то новой, расширенной тональностью, с атональностью, но в принципе разброс вариантов окажется столь велик, что все это будут лишь предположения, которые могут и не подтвердиться, в то время как в первом случае наша уверенность в реконструкции достаточно высока. Во втором случае мы имеем дело с таким эмпирическим, по которому априорное не восстанавливается. Это означает, что в первом случае слой априорного значителен, велик, а во втором его просто нет или он минимален.

5) Этот пример позволяет выйти на более широкий уровень. За период рубежного сорокалетия между 1880 и 1920 годами в европейской музыке произошел слом системы мышления, превышающий по своим масштабам и последствиям переход от полифонии к гомофонии. По этому поводу сказано много и много верного, но суть все же остается, на мой взгляд, не до конца проясненной. Недостаточно сказать, что в это время на смену традиционному музыкальному языку пришли совершенно другие, что одноязычие сменилось многоязычием. Все это так, но корни, как мне кажется, лежат глубже. Думается, дело в том, что до того на протяжении столетий господствовала *априорная* система музыкального языка, предшествующая всем состоявшимся и в принципе возможным текстам, а в это сорокалетие она сменилась множеством чисто *эмпирически* найденных языковых систем. Именно в этом суть новаций Стравинского, Прокофьева, Бартока, позже Шостаковича. Причем эмпиричность нарастала с каждым новым произведением, а у Стравинского стала осознанным принципом: для каждогоopus он находил собственную систему средств.

Однако очень скоро музыка затосковала по априорности, поняв, что творчество должно на что-то опираться, к чему-то апеллировать. Неоклассицизм 1920–1930-х годов, необарокко

и другие неостили явились выражением своего рода *ностальгии* музыки по априорному, осознав, что без него творчество невозможно или ущербно. Стравинский был первым, кто понял, что художественному творчеству необходимо ограничение, навязываемое извне. Музыка все чаще стала оборачиваться назад, в поисках надежных априорных опор, и эта тенденция, как известно, захватила столь разных художников, как Стравинский, Прокофьев, Хиндемит, отчасти Барток, Шостакович и другие. Полистилистика 1970-х годов продолжила эту тенденцию, придав ей характер постмодернистской рефлексии.

Более того, в эту тенденцию тяготения к априорности укладывается, по сути, и додекафония, и сериальность. Здесь работает та же идея: акту творчества должно предшествовать нечто такое, что ограничит его и априори создаст условия для организации как текста, так и самого творческого процесса. С одним лишь исключением: априорные условия в виде конструируемой серии ставились и в додекафонии, и в сериальности только для одного опуса; следующий должен быть основан уже на иной серии, а значит, и на иной системе априорности.

Авангард второй половины XX века, в сущности, углубил ту же тенденцию, доведя ее до абсурда. Теперь созданию опуса предшествовала *предкомпозиционная фаза*, во время которой композитором создавался весь набор языковых единиц, правила их соединений. То есть и морфология, и синтаксис – то, что в традиционном музыкальном языке создавалось не индивидом, а историей. Тем самым предкомпозиционная фаза, целью которой было формирование языка для данного опуса, фактически становилась частью творческого процесса, который ранее, в течение веков был от языка отделен, поскольку последний всегда существовал до создания опуса, предшествуя ему в качестве общего априорного базиса творчества.

Тенденция индивидуализации, летоисчисление которой ведется обычно с Бетховена и которая продолжала неуклонно углубляться на протяжении всего романтического века, став его типологической чертой, не только не была оспорена (несмотря на неоклассицизм) композиторами XX века, но фактически оказалась ими продолжена и даже усугублена. Но если романтики индивидуализировали стиль композитора как целое, то теперь индивидуализация пошла вглубь, став

принципом для каждого сочинения. Легитимность этому подходу сообщил Стравинский. Авангард же, несмотря на свой принципиальный антиромантизм, самым фактом установления предкомпозиционной фазы довел его до логического конца, до предела.

6) Мне кажется, есть основания полагать, что, проследив динамику соотношений априорного и эмпирического на протяжении длительных периодов истории европейской музыки, можно будет лучше понять ее языковую и стилевую эволюцию.

7) Я также полагаю, что диалектика априорного и эмпирического способна вскрыть типологические различия между разными типами культур. Например, традиционной, такой как фольклор или восточный профессионализм, с одной стороны, и столь динамично развивающейся, как европейская, с другой; между культурой устной традиции и письменной. Ведь различия между последними не сводятся к тому, что в одном случае музыка записывается, а в другом нет. Это только следствие различий более глубоких, архетипических, охватывающих сами *системы музыкального интеллекта*. По-видимому, можно признать бесспорным, что в системах устной традиции роль априорного начала на порядок выше, чем в системе письменной. Этот вывод вытекает хотя бы из самой системы обучения. Здесь нет учебников, и обучение происходит также в устной форме. Это говорит об устойчивости норм, которые и составляют содержание априорного слоя. В европейской музыке учебники – не только принятая и единственная форма обучения; они развиваются, меняются, обогащаются, претерпевают непрерывную эволюцию, отражая динамичное развитие самого музыкального искусства. Конечно, и в европейской культуре был такой период, когда устная передача сведений превалировала, но она сменилось иной, письменной, а феномен письма обладает той особенностью, что выполняет функцию памяти¹. Когда сведения доверяются бумаге, можно спокойно двигаться

¹ Александр Генис остроумно назвал письменность «протезом памяти». Он писал: «Письменная культура живет в прошлом и будущем, устная – только в настоящем». Отсюда два важных следствия: феномен прогресса в письменной культуре (преобладание эмпирического) и отсутствие прогресса в устной.

к новой информации, будучи уверенным, что и предыдущая не будет утрачена. Наоборот, отсутствие письменной фиксации предъявляет повышенные и весьма жесткие требования к человеческой памяти, а память может функционировать только в виде запоминания прошлого и, следовательно, возобновлять прошлое в формах этого прошлого. Если письмо освобождает память от столь высокой нагрузки и открывает широкие возможности для эмпирического поиска, то устная традиция вынуждена базироваться на повторении, что и ведет к стабилизации форм культуры, к укреплению слоя априорного. Я, конечно, схематизирую и огрубляю оба процесса. Априорное, опирающееся на память поколений, необходимо и в письменной традиции – так же, как эмпирическое всегда присутствует в каждом акте народного творчества или восточного музыкального профессионализма. Речь идет только об исходных началах, а они и в самом деле различны.

Как видим, отношение априорного и эмпирического действительно можно считать той универсалией, тем общим законом, который способен объяснять многие и разные явления музыкального феномена.

Эскизы о мышлении

I. К постановке проблемы

Эрнст Курт начинает свою книгу «Музыкальная психология» многозначительными словами: «Нигде в мире не существует той специфической субстанции, которая нам известна как тон. Существует только то, что вызывает его»¹. Тем самым он сразу отделяет музыку от всего остального – «вещественного» мира, называя его внешним: «Два мира исключают друг друга, между ними нет чисто зеркального соотношения»². Действительно, во внешнем мире нет ничего, чему музыка уподоблялась бы и в чем искала свое материальное оправдание. Скажем, у литературы или живописи субстанциальная опора существует. Для первой это мир слов, для второй – сам предметный мир, данный в формах, объемах, красках, линиях и т.п. Первая пользуется словами, чтобы его описать, вторая стремится его удваивать посредством изображения. Музыка же словно «повисает в воздухе», порождая свое эфемерное существование из самой себя. На самом же деле у музыки, конечно, есть свой предмет, и он известен: это *дух*, это область *духовного бытия*. И поскольку духовное бытие постоянно находится в контакте с реальным, то в конечном счете «зеркальное соотношение» между музыкой и внешним миром все-таки образуется, но на ином уровне – уровне миропонимания или того, что принято называть «картиной мира». Музыка и в самом деле моделирует мир, но особым образом – посредством организации своей звукоматерии, и все ее виды, формирующие музыкальные эпохи (музыкальные языки), были в своей сущности отражением той или иной картины мироустройства.

¹ Курт Э. Музыкальная психология // Homo Musicus. 2003. С. 7.

² Там же.

Курт, однако, говорит о другом виде «зеркального соотношения» – о соотношении между той психологической реальностью, которая создает музыку, а точнее, ее исходную единицу – тон, и внешним материальным миром. Тон оказывается, по его мнению, пограничным феноменом, который и соединяет, и отделяет два мира. Ибо, с одной стороны, он есть звук, то есть явление физической природы, а с другой, представляет собой отражение, точнее, *пресущствление* психики. Вопрос, следовательно, заключается в том, какие именно стороны психики его создают.

Если обратиться к исторической практике музыки и ее философско-эстетическим экспликациям, то можно найти традиционные указания на сферы этоса, аффектов, эмоций, чувств, настроений и т.п. Можно вспомнить об этических функциях древнегреческих ладов, о теории аффектов, о риторических фигурах эпохи барокко, с помощью которых музыка пыталась навести мосты с реальностью и символизировать ее отдельные явления или соотносимые с ней идеи, о мире эмоций эпохи романтизма или программности. Курт же находит ту психическую силу, которая делает звук тоном, то есть явлением музыки, а не внешнего, физического мира, и которая формирует особую «музыкальную материю», готовую для собственно музыкального бытия. Он назвал ее *психической энергией*. Он пишет: «Когда колебания струны порождают и распространяют частичные тоны, то это физический звук, когда же он пронизывается напряжением и различными тяготениями – это *мы*, ибо явления такого рода отражают не акустический феномен, а нашу психику. Известное учение о слуховых ощущениях выделяет только жизненную энергию, которая передается нам от звука. Но есть и энергия, которую мы вдыхаем в звук. Связанные с ней явления, следовательно, отсутствуют в объективном мире и принадлежат исключительно психической реальности»¹. Речь идет, таким образом, о той психической интенции, которая предшествует звуку, которая появляется для того, чтобы сделать его тоном и, следовательно, существует еще *до* того, как музыка вступит в какой бы то

¹ Курт Э. Музыкальная психология // Homo Musicus. 2003. С. 16.

ни было контакт с внешним миром, дабы его моделировать. Это «психический фермент», оживляющий звук, его «живая вода», превращающая физическое в духовное. Звук становится фактором духовной жизни, и поэтому над ним оказываются возможны различные операции как сознательного, так и бессознательного порядка. Только благодаря этому возникает возможность: 1) соотнесения звуков между собой и 2) их организации в грамматические системы, то есть в исторические разновидности музыкального языка и 3) выполнения музыкой ее функций в культуре.

Следуя логике Курта, надо будет признать, что музыка начинается еще до звука – там, где она *еще* не звучит, но *должна* зазвучать¹. Следовательно, первой рождается *необходимость в звуке* как в материальном носителе, *уже родившейся и действующей в субъекте* психической энергии, и лишь затем появляется первый тон, а затем и музыка как некое целостное высказывание. Следовательно, обиталищем, нишей музыки служит некая специально для нее предназначенная особая область психики. Открытие музыки не есть воля случая (скажем, звучащей тростинки). Она есть *воля духовного бытия*. Важно уяснить, что эта воля не может быть выражена *иначе* – только музыкой. Значит, музыка выступает в качестве *необходимости*, порожденной самим феноменом духа. Именно поэтому тон имплицитно готов к раскрытию скрыто живущей в сфере духа *необходимости музыки*; однако нужны определенные усилия, чтобы латентно существующая музыкальная интенция перешла в мир артикулированного, явленного процесса. Тон *овеществляет* то, что существует неовеществленным, он *ждет* своего овеществления для того, чтобы перевести ареальное в реально воспринимаемое.

Важно сделать еще один шаг. Признавая правоту Курта, мы тем самым признаем и наличие определенной иерархии психических феноменов, связанных с музыкальной деятельностью. Совершенно очевидно, что «психическая энергия» выстилает самый низкий, первичный уровень психики, необходимый для того, чтобы «оживить» звук и превратить его в тон. Это означает, что над нею надстраиваются все остальные

¹ Собственно, именно к этому выводу приходит Курт, формулируя его в «Основах линейного контрапункта».

уровни психического, задействованные в музыке и связанные с ее предназначенностью как культурного феномена. Вопрос о порядке внутри этой иерархии – по сути, вопрос исторического анализа эволюции музыки, и потому он выходит за границы поставленной здесь задачи. По-видимому, таких уровней немало, и все они так или иначе связаны с различными формами психики. Рассматривать их здесь – значит, уйти далеко от поставленной в названии статьи задачи. Заметим только, что будучи нашим продолжением, музыка моделирует *всего человека*, во всех его мыслимых ипостасях. Нас же интересует только одна из них, но едва ли не высшая – *мышление*.

Существует ли особая форма мышления, действующая в рамках музыкальной деятельности? Если да, то как и в чем она себя проявляет? Вот те вопросы, на которые мы попытаемся в меру наших сил ответить. Разумеется, выделение только одной этой проблемы из числа всех, связанных с психологическими механизмами музыкальной деятельности, не вполне корректно: если музыка отражает, как было сказано, *всего человека*, то следует предположить, что и мышление действует в едином ансамбле всех когнитивных способностей человека. Однако признание за музыкой наилучшего индикатора аффектов, эмоций, чувств давно стало общим местом любой музыкальной эстетики, начиная с античной, а роль слуховых ощущений и представлений изучена довольно неплохо музыкальной психологией. Между тем вопрос о том, каким образом находит свое отражение в музыке мысль, мышление, какова структура музыкального интеллекта, до сих пор остается не выясненным, оказываясь на границе научных экспликаций и чистой метафорики. Предлагаемая работа и возникла из попытки решить наконец вопрос: является ли музыкальное мышление реально существующим феноменом интеллектуальной деятельности – так сказать, *особой разновидностью* мышления, – или же этому понятию суждено навеки остаться в числе многочисленных метафор музыкально-ведческого лексикона?¹

¹ К числу таковых относятся понятия *музыкальная мысль, музыкальная логика, музыкальный язык, музыкальная речь*, давно занявшие прочные позиции в музыкальной науке в качестве удобных выражений, закрывающих собою зияющие амбразуры нерешенных проблем.

В конечном счете, этот вопрос имеет прямое отношение к вопросу о том, чем является музыка для человечества и как в ней выражает себя человек. С формальной стороны проблема решается простым силлогизмом: если человек есть *homo sapiens* и все виды его деятельности разумны, то и музыка должна быть проявлением его разума, то есть прежде всего продуктом рациональных операций. Однако тут же возникают возражения: 1) музыка не оперирует понятиями и не подвластна формальной логике; 2) музыка с давних пор связана с миром аффектов, эмоций, чувств, настроений, страстей и т.п. (вспомним об этосе древнегреческих или церковных ладов); 3) музыка не переводима на язык слов и, следовательно, не имеет отношения к *ratio* и, скорее, постигается с помощью *intuitio*. Вопрос мгновенно запутывается. Либо мы должны признать, что человек является не только *homo sapiens*, но также *homo emotio*, *intuitio* и чего угодно еще, что заложено в бесконечно богатой и многосторонней человеческой психике, и тогда задача просто снимается: никакого музыкального интеллекта нет и быть не может, а то, что есть, является отражением соответствующих сторон человеческой психики. Либо, ограничивая область мышления сферой разума, то есть рационального, признать, что мы просто не знаем, как, каким образом она преломляет себя в той форме психической деятельности, от которой зависит само существование музыки.

Оба ответа неудовлетворительны. Первый – потому, что отрицает сам факт принадлежности музыки к сфере интеллекта, на что вряд ли решится даже самый ярый ее ненавистник; второй – потому, что констатирует нашу неосведомленность в важнейшем из вопросов бытия музыкального искусства. Но именно это последнее и позволяет превратить его в задачу, которую следовало бы все-таки попытаться решить или хотя бы приблизиться к ее решению.

Между тем сделать это совсем не просто. Задача оказалась бы вполне решаемой, если бы мы точно знали, что такое мышление, мысль и интеллект. Тогда достаточно было бы лишь подвести под общее определение наш частный случай, и решение явилось бы само собой. Но как раз на этот счет в философии и психологии существует столь широкий разброс мнений, что подобная операция оказывается попросту невозможной.

Нереальной и, кстати, методологически неверной была бы и попытка компиляции различных теорий мышления, интеллекта, что привело бы к эклектической позиции, заведомо непродуктивной.

Действительно, число выдвинутых одних только психологических теорий мышления и интеллекта чрезвычайно велико. В книге «Когнитивная психология»¹ приводятся более двадцати различных теорий и концепций мышления и интеллекта. Приведем только их названия:

тестологический подход;
теория интеллекта как совокупности врожденных психофизиологических функций;
концепция кристаллизованного и текучего интеллекта;
интеллект как способность к систематизированному мышлению;
интеллект как интеграция множества способностей;
гештальтпсихологическая теория интеллекта;
интеллект как организованная система знаний;
этологическая теория интеллекта;
операциональная теория интеллекта, которую можно назвать также и адаптивной;
культурно-исторический подход в изучении высших психических функций;
процессуальная теория мышления и интеллекта;
теория личностных факторов в развитии интеллекта;
теория когнитивного научения;
исследование интеллекта в контексте проблемы обучаемости;
подход к интеллекту с позиций скорости решений;
информационная теория интеллекта;
структурно-уровневая теория интеллекта;
теория функциональной организации познавательных процессов;
интеллект как условие импульсивной мотивации;
интеллект как ментальное самоуправление;
онтологический подход, связывающий воедино такие факторы, как понятийные структуры, ментальные структуры (относительно стабильные психические образования), ментальное

¹ Когнитивная психология / Под ред. В.Н. Дружинина и Д.В. Ушакова. М., 2002. С. 171.

пространство, ментальная репрезентация, умственная картина бытия, архетипические структуры, способы кодирования информации, когнитивные схемы, интеллектуальный контроль, метакогнитивная осведомленность, открытая познавательная позиция, интенциональный опыт и т. п.

К этому следовало бы добавить:
теорию высшей нервной деятельности;
чисто понятийный (собственно, логико-позитивистский)
подход к природе интеллекта;
логику как основу мышления;
«предметное» или «ручное» мышление;
образное мышление или мышление с помощью визуальных представлений.

Приведенный список репрезентативен в одном важном отношении: если изучаемый объект провоцирует такое огромное число различных методов и подходов, каждый из которых оснащен солидной экспериментальной базой, то уже только по этому факту можно судить о том, сколь бесконечно сложным и неисчерпаемо многообразным является то, что мы именуем мышлением или интеллектом. Заметим, кстати, что между этими двумя понятиями нет полного тождества (речь об этом впереди), но столь же симптоматично, что почти все или, по крайней мере, многие из названных методов, говоря об интеллекте, подразумевают все же именно мышление. Это справедливо, но только в том смысле, что мышление является, безусловно, центральным звеном в системе интеллекта. Эту позицию лаконично сформулировал еще в 1976 году А. Лук: «Мышление – это интеллект в действии»¹. Сходным образом определяются отношения между этими понятиями в книге «Когнитивная психология»: «Интеллект – это способность к мышлению. Мышление – это процесс, в котором реализуется интеллект»². Однако, как показывают многочисленные исследования, интеллект к мышлению не сводится. Благодаря этому в наше время в психологии укрепилось понимание интеллекта как познавательной системы, интегрирующей все виды когнитивных функций.

¹ Лук А.Н. Мышление и творчество. М., 1976. С. 6.

² Когнитивная психология. С. 171.

Так, Л.М. Веккер пишет: «Целостно функционирующая совокупность познавательных процессов, включающая все уровни, начиная от сенсорного и кончая концептуальным, ближе и полнее всего охватывается категорией интеллекта»¹. Подобные определения (а их немало) весьма показательны с той точки зрения, что категория интеллекта постепенно утрачивает свою неперемнную привязку к мышлению. Но есть у них и определенный недостаток: сведение функций интеллекта только к познанию, то есть, используя другую терминологию, к переработке когнитивными структурами получаемой ими и интегрируемой интеллектом информации. При такой интерпретации остается в стороне активная, творческая функция интеллекта, заключающаяся в создании новой информации, то есть в способности преобразования полученных знаний и формировании новых идей, концепций, теорий, технических средств, произведений искусства и т.п. Между тем это важнейшая, если вообще не главная, функция интеллекта – без нее нет человека. К этому вопросу мы еще вернемся.

Огромное число разнообразных подходов в изучении природы интеллекта создает для постановки вопроса о мыслительном мышлении сложную, казалось бы, неразрешимую ситуацию. С одной стороны, было бы совершенно бесперспективным пытаться применить к нашей проблеме все предлагаемые подходы – ничего, кроме эклектической путаницы, это бы не принесло. К тому же многие из них еще не утратили статус гипотезы, и в результате нам пришлось бы выяснять одно неизвестное с помощью другого неизвестного. С другой стороны, столь же неконструктивным оказалось бы и ограничение очевидной однобокости. Иными словами, мы оказываемся между Харибдой методологической неопределенности и Сциллой методологической узости.

Ситуация и в самом деле может показаться безнадежной. В подобных случаях практичнее отказаться от каких бы то ни было попыток найти решение столь сложной задачи. Тем не менее мы все же рискнем это сделать. Очень уж велика уверенность

¹ Веккер Л.М. Психика и реальность. Единая теория психических процессов. М., 2000. С. 343.

в том, что в музыке перед нами предстает один из самых распространенных в человеческом обществе видов интеллектуальной деятельности.

Но коль скоро для этой цели не годятся ни все подходы, взятые вместе, ни какой-нибудь один, у нас не остается иного выбора, как найти путь к такой теории интеллекта, которая включила бы в себя *возможность* учесть и музыку. Ни одна из названных выше теорий такую перспективу, к сожалению, не открывает. И по понятным причинам. Прежде всего потому, что подавляющее число философских и психологических теорий мышления (интеллекта) исходит из презумпции главенства *понятия* как операнда мышления и *логики* как механизма операций. А это неизбежно влечет за собой ограничение сферы мышления только *сознанием*. Триада *понятие – логика – сознание* является основой всех наиболее развитых теорий мышления и одновременно главным препятствием на пути констатации существования каких бы то ни было иных видов мышления, в том числе и музыкального. Во-первых, музыка не пользуется понятием. Во-вторых, ее существование лишь в очень небольшой части определяется законами общей логики. Наконец, в третьих, музыкальная деятельность в значительной мере погружена в глубины бессознательного. Однако данная триада сформировалась только потому, что существует вербальный язык. Это он дает ей единственную базу для развертывания наиболее распространенных теорий мышления. В самом деле, категория понятия оказалась возможной только в силу номинативной (знаковой) функции слова; только потому, что все логические операции формальной логики (построения логических задач, логических предложений) возможны только на основе языка, а применяемые в логике символы являются их субститутами; наконец, именно язык является свидетельством деятельности сознания.

Вместе с тем нельзя не признать и другое. Понятие грубо, дискретно, статuarно и отражает только некий «фрагмент» бытия (предметного или идеального). Оно принципиально не способно к движению, и нужны определенные, грамматические операции, чтобы «сдвинуть его с места», обнаружить текучесть процесса, факт движения, изменчивости, перетекаемости явлений и т.п. Иначе говоря, для развертывания

смысла требуется уже более сложное построение, а именно фраза. Нормативная грамматическая структура фразы, бесспорно, отражает законы логики, но ее потенции также имеют предел, и потому движение смысла может осуществиться только на уровне целостного текста¹.

Гегемония понятия как основного операнда мышления, разумеется, не абсолютна. Психология давно поняла, что мыслительные операции могут совершаться также с помощью представлений, образов, прежде всего зрительных. Наибольший вклад здесь внес Р. Арнхейм со своими работами по зрительному восприятию и «визуальному мышлению» (его термин)². И все же положение об участии представления в процессах мышления до сих пор остается неким дополнением к главенствующей роли понятия. В этом сказывается не только диктатура языка, но и своего рода «человеческий расизм». Ведь признай мы главенствующую роль представлений, нам сразу пришлось бы отказаться от тезиса о человеке как венце эволюции природы. Ибо совершенно ясно, что зрительные представления могут быть свойственны (и в действительности свойственны) животным. Возникла бы проблема, что первично: понятие или представление. В самом деле, вещь надо сперва увидеть, прежде чем ее назвать и, тем более, подвергнуть абстрагированию. Иными словами, понятие – не первичный элемент мышления, а скорее всего – результат длительного многоступенчатого развития ментальных способностей человека. Но предположить, что человек стал мыслить только тогда, когда обрел в слове

¹ И хотя когнитивная лингвистика стремилась (и безуспешно) доказать вероятностную природу языка и, следовательно, отсутствие однозначности слова (В.В. Налимов), все-таки от существования словаря никуда не деться: он фиксирует исходные, «точечные» значения слов, а все, что происходит с ними за пределами словаря, относится уже не к слову, а к более высоким структурным языковым единицам – к фразе, абзацу, сверхфразовым единствам, к тексту в целом, наконец, к бытию текста во времени. Собственно, только в художественном тексте, особенно в поэзии, удастся преодолеть понятийную ограниченность слова и вывести его в неведомые континуальные смысловые пространства.

² См.: Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие; Арнхейм Р. Визуальное мышление // Зрительные образы. Душанбе, 1970.

возможность формировать понятие, весьма трудно. Не могло же слово быть даровано человеку, как некогда скрижали с десятью заповедями. Если человек как вид не родился сразу с языковой способностью и возможностью к номинации явлений окружающего мира и если допустить, что он пришел к этим способностям в процессе развития, то надо задаться вопросом: как ему удалось выжить в борьбе за существование? Ведь, лишившись природной ниши, он вступил в борьбу сразу со всем окружающим миром. Он был *вынужден* ежемоментно принимать решения, дабы сохраниться, отвоевать у враждебного мира право на существование и продолжение рода. Он *должен был бороться*, а для того чтобы бороться, надо *принимать решения*. Это заставляет предположить, что в его мозгу существовали такие операнды, которые, не будучи понятиями, давали возможность совершать мыслительные операции. Не исключено, что то были *образы, представления*. Более того, как будет показано, наличие понятий далеко не всегда помогает человеку действовать правильно и оперативно. Понятийное мышление протекает *медленно*, особенно, если свои действия человек пытается всякий раз вербализовать. Это означает, что корни мышления находятся не в понятиях и не в операциях с ними, на чем основана классическая логика. Истоки мышления надо искать *за пределами понятия и, следовательно, языка*.

Только в этом случае мы придем к такому пониманию природы мышления, которое освободит нас от гегемонии понятия и диктата языка и предоставит нам оперативный простор, позволяющий рассмотреть возможность *различных типов мышления, основанных на разных по своему материалу операндах*.

II. Исходные позиции

Для этого нам понадобится категория *системы* в качестве обобщения любого организованного способа жизни.

В мире имеются два класса систем: *естественные* (природные) и *искусственные*. К естественным системам кроме самой природы принадлежат все *живые* системы, то есть растения и животные (включая человека). Искусственные же представлены системами, созданными человеком, причем как материальными (допустим, различные виды машин), так и идеальными

(языки, научные теории, произведения искусства и т.п.). Поиск теории интеллекта заставляет нас в этом разделе обратить внимание на живые системы.

1.1. Живые системы

Все живые системы могут существовать только благодаря своей связи со средой обитания.

1.2. Существуют только два вида таких связей:

абсолютная и относительная.

Абсолютная связь означает полную пространственную и временную зависимость системы от среды. В этом случае существование системы целиком зависит от того, благоприятствует ли ей среда. Следовательно, абсолютная связь предполагает *стабильные и постоянные* отношения живой системы со средой. Это состояние можно выразить формулой: *живая система неподвижна по отношению к среде обитания.*

Относительная связь, напротив, допускает изменения в пространственных и временных отношениях между живой системой и средой, что дает право назвать их *мобильными и непостоянными*. Зависимость от среды, разумеется, сохраняется – это «категорический императив» любого существования. В таком случае правильной будет другая формула: *живая система подвижна в пределах (внутри) среды (ниши) обитания.*

1.3. Соответственно существуют только два вида живых систем:

неподвижные и движущиеся

1.4. К *неподвижным* живым системам относятся прежде всего растения. Они либо существуют, либо не существуют, и это целиком зависит от среды, но не от них самих. Если среда благоприятствует, растения зарождаются, созревают и распространяются (только в этом, в сущности, метафорическом смысле пространственного распространения правомерно говорить о движении растений). Если же среда не благоприятствует, то растения либо не появляются вовсе, либо погибают. Отсутствие средств к передвижению тождественно отсутствию

возможностей к активной борьбе за существование: растения вынуждены подчиняться обстоятельствам и в лучшем случае способны лишь мутировать, то есть реагировать на меняющиеся условия. Этот недостаток компенсируется сравнительно высокой устойчивостью, приспособляемостью растений к неблагоприятным условиям (к примеру, сколько раз нам приходилось удивляться, обнаруживая дерево, выросшее практически на камне, при минимальном наличии почвы; известны растения, развивающиеся почти без влаги или при ее минимальном количестве; эти и подобные им случаи указывают на огромную витальную силу, заключенную в некоторых растениях, на их возможность к развитию при скудных внешних условиях).

К *движущимся* живым системам относятся все *животные*, включая человека. В отличие от растений, они как бы «оторваны» от единственного места обитания и способны его менять. Иначе говоря, они *подвижны относительно среды*, но, разумеется, в ее пределах (ибо выход за рамки среды обитания может привести либо к гибели живой системы, либо – если речь идет о целом виде – к ее мутации). Способность к передвижению относительно среды оказывается решающим фактором, который формирует тип системы, ее структуру и способы существования.

1.5. Оба вида систем обладают своими преимуществами, но также и уязвимыми сторонами.

При оптимальных условиях (то есть при полном соответствии системы среде и среды – системе) растения пользуются обменом со средой в автоматическом режиме. Они получают от среды все необходимое для своего существования, а в обмен отдают продукты, полезные для среды. Кроме того, как известно, общее число разбрасываемых растением семян статистически намного превосходит то количество, которое необходимо для воспроизведения вида, а среда (ветер, вода, насекомые, птицы) довершают дело. Стабильная связь со средой, таким образом, автоматически обеспечивает существование растений и их воспроизведение, а растения, в свою очередь, способствуют воспроизведению и развитию среды. Если учесть, что среда сама представляет собой сложную (экологическую) систему, то можно будет признать, что перед нами почти идеальная форма взаимодействия двух систем, из чего

обе не только извлекают пользу, но во многом – вследствие механизма обратных связей – обеспечивают себе существование и развитие. Ботаника и почвоведение могли бы привести в защиту этого, в общем-то, вполне понятного тезиса множество фактов и аргументов. Вместе с тем именно неустраняемая привязанность к среде делает растение целиком зависимым от ее состояния и тем самым определяет его уязвимость. В случаях стихийных бедствий (или губительных действий человека), вместе со средой гибнут и растения; и наоборот: гибель растений ведет к нарушению исконных связей со средой и может привести к экологической катастрофе. Таким образом, неподвижность имеет свои как положительные, так и отрицательные стороны.

Животные же в силу своей способности передвигаться не обладают автоматической связью со средой и потому должны постоянно искать себе пищу и убежища, так как вынуждены защищаться от тех, чьей жертвой потенциально могут стать. Наконец, для воспроизведения вида они в определенные периоды астрономического года должны искать брачных партнеров. Следовательно, «отрыв» от среды делает их существование проблематичным, ставит перед необходимостью активной борьбы. Ее основным средством становится непрерывный *поиск* – поиск пищи, безопасности и брачной пары. Ситуация поиска, с одной стороны, обеспечивает животное средствами продолжения жизни и, в сущности, является ее смыслом. Но с другой, она же ставит его в положение непрерывного риска. Поиск пищи может закончиться превращением в жертву другого, более сильного животного; средства безопасности (нора, бег, защитная окраска) могут оказаться недостаточными; борьба за партнершу может обернуться для самца последними минутами жизни. Таким образом, «отрыв» от фиксированного места в среде обитания (если вообразить гипотетическую возможность эволюции живых систем от растений к животным, что представляется нам маловероятным) не делает жизнь менее опасной, скорее наоборот: подвергает каждую особь индивидуальной опасности. Способствует ли это более успешному выживанию вида в целом? Возможно, если представить себе жизнь на Земле, лишенной катаклизмов. История показывает, что в случае глобальной катастрофы у передвигающегося животного в принципе имеется возможность спастись,

но шансы все же сравнительно невелики: гигантские пожары, землетрясения и наводнения приводят, как показывает история, к массовой гибели и животных. Так повисает неразрешимым вопрос: «зачем» возникли движущиеся живые системы?

1.6. Он тем более загадочен, поскольку движущиеся системы по своему устройству оказываются на много порядков сложнее неподвижных. Разумеется, не приходится говорить о простоте структуры растений. Непредставимо сложна и не изучена до конца даже отдельная живая клетка. Но в рамках схемы наших рассуждений допустима и достаточна опора на очевидное. Так, не требует доказательств то, что все движущиеся живые системы обладают сходным (но имеющим варианты) набором органов с идентичными (у всех систем) функциями. К ним относятся органы:

- ориентации в пространстве и времени (зрение, слух, осязание, обоняние, вкус; есть сведения, что некоторые живые системы обладают также сверхчувственными способностями);
- газового обмена со средой (дыхание);
- кроветворения и кровотока;
- поглощения, переработки пищи и избавления от ее остатков;
- водно-солевого обмена;
- обезвреживания пищи;
- внутренней (костный скелет) или внешней (хитиновый «мундир» насекомых) опоры структуры организма;
- внутренней секреции, управляющей процессами внутри организма;
- иммунитета и приспособления к вредным воздействиям;
- размножения, основанного на разделении полов;
- передачи генетического кода;
- защиты (мышцы, клыки, когти, запахи, яды, электричество и др.);
- центра управления (мозг) и передачи информации внутри организма (нервная система, лимфосистема и др.);
- внешней защиты и внешнего покрытия, пространственно ограничивающие и локализирующие живую систему.

Этот список функций и соответствующих им органов требует, разумеется, оговорок. Их может быть много, но некоторые обязательны.

Оговорка № 1. Список очевидно неполон. За последние 30–40 лет наука добилась поразительных успехов в установлении *общности* структуры тканей самых различных животных, в распознавании общих генетических механизмов и т.д. Все это заставляет предположить, что сходства уходят на трудно устанавливаемую временную глубину, что по крайней мере дает основания предположить *единство* всего живого мира. Нас, однако, интересуют не общие принципы организации живой материи, а *общий набор основных органов, обеспечивающих жизнедеятельность организма.*

Оговорка № 2. Совершенно очевидно, что, составляя данный список, мы ориентировались на млекопитающих, но известно, что между организмами млекопитающих, земноводных, птиц, рыб и даже насекомых имеется множество сходств, которые выражаются в идентичности основных органов, выполняющих одинаковые функции.

Оговорка № 3. Обитание в разных средах – воздух, вода – приводит к спецификации организма. Более того, различия существуют даже внутри каждого класса животных, но эти различия – различия вариантов. Функции же остаются неизменными. Допустим, животное не может существовать без поглощения пищи, нуждается в самозащите, должно располагать средствами воспроизведения и т.п. Так, например, живые системы использовали практически все способы защиты и добычи пищи (они нередко совпадают), которые предоставляет природа, включая яды, запахи, электричество, не говоря уже о режущих, колющих, рвущих, удушающих средствах, которые затем постепенно изобретали и люди. Средства различны, а цели одни и те же.

Оговорка № 4. Перечисленные выше органы, как правило, не моно-, но полифункциональны. Совмещение функций – типичная закономерность, свидетельствующая о принципе экономии в организации живых систем.

1.7. Сказанное приводит к выводу о том, что *все движущиеся живые системы соответствуют некой единой модели (или принципиальной схеме), а различия между ними выступают в форме ее вариантов,* и человечеству еще предстоит ответить на вопрос, как это случилось. Нас, однако, интересует сейчас другое.

Единство модели указывает на общий тип жизнедеятельности, а тот – на принципиальное сходство в поведении. Поведением надо руководить. Эту функцию выполняет *мозг*, являясь одновременно хранилищем генетической информации, именуемой инстинктами, и благоприобретенного сознания. Инстинкты, как известно, связаны с обеспечением основ жизнедеятельности, а именно трех потребностей: 1) удовлетворения голода, 2) воспроизведения вида и 3) самосохранения. Общие для всех движущихся систем, они выступают в качестве, так сказать, нулевого цикла, над которым могут надстраиваться этажи более сложных видов поведения. Связь со средой на данном уровне обеспечивается принципом *взаимного соответствия*, в котором и состоит единственный смысл понятия экологической ниши.

1.8. Наличие экологической ниши, однако, не означает автоматического удовлетворения потребностей нулевого цикла. Между потребностью и ее удовлетворением всегда существует *проблемная ситуация*, разрешение которой выражается в *поиске* пищи, брачного партнера и средств защиты (которые дополняют унаследованные).

1.9. Следовательно, экологическая связь между движущимися живыми системами и средой обитания сама оказывается подвижной, относительной, то есть, несмотря на принцип соответствия, требует от них постоянного приспособления, то есть различных форм активности. Иными словами, основным видом отношений (взаимодействия) между средой и живыми системами являются, как справедливо утверждал Жан Пиаже, процессы *аккомодации* и *ассимиляции*, единство которых он обобщал в понятии *адаптации*. Именно в адаптации видел Пиаже основную функцию *интеллекта*, под которым понимал не только способность к мышлению, но весь механизм информационного (как сказали бы мы сегодня) обеспечения жизнедеятельности движущейся системы¹. При этом Пиаже

¹ Справедливости ради отметим, что интерпретация интеллекта как системы адаптации еще в 1907 году была выдвинута Анри Бергсоном. В своей известной книге «Творческая эволюция» он писал, что интеллект характеризует «приспособление сознания живых существ к данным условиям существования. Этим определено назначение

не ограничивал интеллект одним только мышлением, но включал в него все когнитивные системы (отсюда, в частности, его термин «сенсорный интеллект»), вследствие чего тот обретал многоуровневую структуру, где каждый из уровней соответствует задачам приспособления. Таким образом, сам факт появления и развития интеллекта и его субстрата – мозга – имеет в качестве исходной причины способность некоторых живых систем к *движению*. Так выстраивается триада: *движение – интеллект – адаптация*. Два последних члена триады могут меняться своими местами. Если движение исторически предшествует интеллекту, то интеллект был вызван к жизни необходимостью управления поведением, то есть адаптацией. Но верно и обратное отношение: необходимость в адаптации требовала появления такого органа, который мог бы обеспечивать адекватность поведения. Справедливость этой причинно-следственной триады подтверждается доказательством от противного: у неподвижных систем орган управления отсутствует – он им не нужен, ибо у них нет и не может быть поведения. Поведение может быть только следствием относительно существующего пространства, то есть самостоятельности каждой особи. Растения «пожертвовали» своей свободой ради постоянной связи со средой как источником удовлетворения потребностей нулевого цикла. Напротив, способность к передвижению лишила движущиеся системы такого источника, вследствие чего между нулевым циклом и его удовлетворением возникла проблемная ситуация, разрешение которой оказалось возможным только при помощи поведения, руководимого интеллектом. Вспоминаются слова Росса Эшби: «мозг является не органом мышления, а органом выживания». Весь вопрос в том, как он достигает этой цели.

2.1. Называя мозг органом управления, мы имеем в виду обе его фундаментальные функции: *внутреннюю* и *внешнюю*. Внутренняя направлена на управление всей совокупностью

интеллекта в узком смысле слова» (см.: *Бергсон А. Творческая эволюция*. М., 2001. С. 33). Однако Бергсон отталкивался от дарвиновской теории эволюции, тогда как Пиаже строил свои выводы, во-первых, на большом экспериментальном материале, а во-вторых, на основе логических операций.

органов, обеспечивающих жизнеспособность живой системы. Внешняя же управляет ее существованием в среде, обеспечивая регулярным поступлением энергии, воспроизведением и безопасностью. Внутренняя функция совершается постоянно, в автоматическом режиме как генетически заданная программа. Сочетание обеих функций и есть то, что обобщается нами понятием *жизнь*. В данном контексте нас интересует внешняя функция, вызывающая то или иное поведение. Дело в том, что поскольку поведение призвано поддерживать жизнь, постольку оно должно быть *целесообразным*, то есть *полезным*. Вопрос, следовательно, заключается в том, как достигается целесообразность в поведении живой движущейся системы.

В том случае, когда проблемная ситуация вызвана инстинктом (одной из потребностей нулевого цикла), поведением становится поиск средств его удовлетворения, будь это пища, брачный партнер или безопасность. Поиском руководит генетическая программа. Понятно, что в любом из этих аспектов поиск целиком соответствует структуре организма животного (это хорошо видно, скажем, на различиях в устройстве пасти и зубов у травоядных и плотоядных), его возможностям и потребностям. Травоядные не станут охотиться, а плотоядные не будут пастись на лугах. Поскольку программа «заинтересована» в самосохранении особи (а в конечном счете – целого вида), поиск оказывается целесообразным и полезным.

В технологическом отношении поиск является не чуждым, как процессом *выбора*. Так, травоядные обладают врожденной способностью отделять полезные растения от вредных и при этом не совершают ошибок. Понятно, безошибочный выбор животного не может быть результатом собственного опыта особи; информация как о полезных, так и о вредных растениях также заложена в генетической программе. В любом случае, каким бы ни был запрограммированным выбор, его следствием является то или иное *решение*, принимаемое уже отдельной особью, но в соответствии с наследственной информацией.

И все же поведение животного не может быть сведено только к реализации генетической программы. Любая из живых движущихся систем постоянно сталкивается с непредвиденными обстоятельствами, когда априорной информации может оказаться недостаточно, чтобы решить возникшую

задачу, и тогда она вынуждена принимать *индивидуальное решение*, целиком вытекающее из контекста той или иной реальной ситуации.

Следовательно, мы можем говорить о двух разновидностях решений: *типовом*, продиктованном генетической программой, и *нетиповом*, обусловленном жизненным контекстом, конкретной ситуацией. Разумеется, система постарается максимально использовать генетическую программу – так сказать, исторический опыт вида, но вполне реальна ситуация, когда ей придется искать *новое решение*.

Каким бы ни было решение – типовым или нетиповым – ему должны предшествовать две операции: *поиск* и *выбор* средств решения. Соответствие ситуации генетической программе существенно облегчает и поиск, и выбор, но если же ситуация является принципиально новой (независимо от степени ее благоприятности), система вынуждена совершать обе операции на свой страх и риск, совершая индивидуальный поиск и выбор новых средств. В любом случае, однако, выстраивается логичная триада поведения: *поиск – выбор – решение* (типовое или нетиповое).

Но что означает поиск и выбор? Это не что иное, как *анализ* окружающей среды. Анализ производится совокупностью сенсорных систем; на основе поступающей от них информации система строит структуру ситуации и производит ее оценку. Она либо благоприятствует жизнедеятельности или, наоборот, представляет для нее опасность (это касается всех трех потребностей нулевого цикла: поиска пищи, сохранения безопасности, поиска брачного партнера). В любом случае анализаторы приносят необходимую информацию, а на ее основе выносятся оценка, которая, в свою очередь, сигнализирует живой системе о положительном или отрицательном характере ситуации. Таким образом, способность к анализу необходима любой движущейся системе – в противном случае возникает опасность неадекватного поведения, а следовательно, и угрозы самой жизни.

Совершенно ясно, что столь же необходима способность и к *синтезу*, то есть к группировке ситуаций, их классификации. Многократно сталкиваясь с однотипными ситуациями, система научается их различать и группировать – с тем, чтобы быть

готовой к разрешению задачи. Следовательно, любая система в рамках отведенной ей экологической ниши должна обладать способностью к классификации, к обобщению.

Анализ и синтез составляют содержание мыслительных действий и, следовательно, их присутствие в поиске и выборе решения свидетельствует о *мышлении*, независимо от степени его примитивности или, наоборот, сложности.

3.1. Сказанное подтверждается соотношением решения и поведения. Функция и смысл решения состоит в том, что оно приводит к *смене схемы поведения*. Это означает, что решение оказывается *между* двумя видами поведения, а само поведение делится на две части: на *до* и *после* решения. Следовательно, решение не может быть отнесено к поведению. Оно может принадлежать только самой системе и говорит об изменении ее *состояния*. Понятие «состояние» применено здесь условно, оно указывает только на те процессы, которые протекают *внутри* системы.

Где же принимается решение?

3.2. Коль скоро могут существовать два вида решений – типовое и нетиповое, – то, очевидно, каждым из них должен руководить *свой центр* управления. Первый из них известен: это генетическая программа, «встроенная» в живую систему в силу ее принадлежности к тому или иному виду. Сложнее обстоит дело с определением второго центра, который руководит ситуационным поведением. Совершенно ясно, что этот центр должен обладать способностью реагировать на меняющиеся обстоятельства, на случайность и немедленно отдавать команду об изменении схемы поведения. У нас нет для этого центра другого имени, кроме понятия *интеллекта*. Теория Пиаже дает для этого достаточные основания. Поскольку, по Пиаже, интеллект есть система адаптации к окружающей среде, то реакция на смену ситуации и является моментом адаптации. В таком случае принятие решения представляет собой не что иное, как адаптационный ответ интеллекта на проблемную ситуацию.

4.1. Говоря о движущихся живых системах, мы не дифференцировали их на класс животных и класс человека и делали это намеренно, желая представить исследуемые явления в их

чисто абстрактной форме. Но для такого суммарного подхода имеются и фактические основания: человек – тоже животное. Существовали различные способы обозначить особенность человека как животного. Говорили о *мыслящем* животном, о *социальном* животном. Но все эти, как и другие, определения оказывались несостоятельными: выяснялось (с помощью научных экспериментов), что животные тоже способны мыслить (позже мы обратимся к этим примерам), а социальная организация вообще присуща животному миру, который, если верить эволюционной теории, много старше человека. Вообще, границы между животным миром и миром человека размыты, и нет такой демаркационной линии, которая могла бы резко отделить их друг от друга.

Скорее следует говорить о качестве или уровне того или иного присущего и животному, и человеку свойства. Например, способность человека мыслить, конечно, на порядки выше аналогичной способности у животных. Его социальная организация имеет несравнимо более сложный характер и, кроме того, обладает тем, что мы в состоянии фиксировать, а именно историей. Ниже мы предложим еще один признак, относящийся к собственно мышлению. Речь идет о способности человека вербализовать свои решения или представить их в символическом виде (например в виде математической формулы). И опять-таки стоит вспомнить, что животные широко используют различные знаковые системы, в том числе и звуковые. Однако у животных нет столь изощренно развитой и богатой по своим возможностям знаковой системы, каковую представляет собой вербальный язык. И потому у животных нет возможности оформить принимаемое решение в виде фразы или символической записи. Да оно и не ощущает в этом необходимости. Решение реализуется животным непосредственно *в действии*, тогда как человек кроме действия способен представить его в виде некоего *абстракта*, отвлеченного от конкретики своего поведения.

И человек, и животное могут оказаться в сходных ситуациях, при которых им понадобится: 1) проанализировать возникшую ситуацию, 2) представить себе ее структуру, 3) дать ей оценку – положительную или отрицательную, 4) попытаться отнести ее к известным классам задач (классифицировать),

5) произвести поиск средств решения ситуации, 6) осуществить выбор наилучшего решения и, наконец, 7) принять окончательное решение о характере своих действий. Животное будет при этом оперировать только данными ситуации и ее отражениями на уровне зрительных, слуховых, тактильных или обонятельных представлений. Человек может также прибегнуть к аппарату представлений, но кроме этого он может сесть за письменный стол, с помощью слов составить план своих действий и лишь после этого их осуществить. Это вовсе не означает, что его решение будет намного лучше решения, принятого животным, – примерами ошибочных решений, даже заранее спланированных, испещрена история человечества. (Монтень говорил, что каждый человек может сказать глупость – важно не делать этого намеренно.)

Представим, что и человек, и животное оказываются в экстремальных ситуациях, в силу чего каждому из них приходится принимать экстренные решения. Действовать они будут совершенно одинаково, переводя решение непосредственно в поступки. Причем времени на вербализацию и составление планов у человека не будет. Ему понадобятся не слова, но активные действия (представим себе нападение врага, преступника или аварийную ситуацию во время полета, когда летчику за сотые доли секунды необходимо принять верное решение). Но если животное удовлетворится достигнутыми результатами, то человек, совершив необходимые действия, сможет предаться рефлексии и констатировать: «Я *подумал*, что если все это произойдет, мне (нам) несдобровать». Он истолкует свои действия как результат рационально выведенного решения, хотя на самом деле будет действовать на основе привычных автоматизмов. Животное ничего подобного делать не станет, хотя бы уже потому, что не обладая абстрагирующими средствами языка, не будет ощущать в этом необходимости. Но совершенно ясно, что пережитые и тем, и другим процессы будут абсолютно аналогичны. Тем не менее, если человек *postfactum* расценит свое решение как *мысль*, то будет абсолютно прав, поскольку, какие бы механизмы его ни сформировали, оно явилось ему из сферы *интеллекта* – пусть в тот момент сознание участвовать не могло. Однако интеллект и не сводится к сознанию, значительная часть его работы протекает в бессознательном

режиме, особенно если речь идет о поиске новых, нетривиальных (то есть, по сути, творческих) или экстремальных решений.

Теперь мы можем сформулировать нашу гипотезу. Поскольку *решение* является результатом деятельности интеллекта, то мы вправе именовать его *мыслью*. *Мысль и есть решение* – независимо от того, кем и с помощью каких отделов системы интеллекта оно было принято. В таком случае *мышлением* правильно будет назвать *процесс принятия решения*, включающий восприятие и оценку ситуации, поиск и выбор средств решения, образ будущей, измененной ситуации и т.д.

Сделаем отступление. До сих пор мы рассуждали на чисто абстрактном уровне, без ссылок на эмпирический опыт науки. Применялись и соответствующие понятия. Так, до известного момента мы избегали говорить о животных и человеке, обобщая их в понятии движущейся живой системы. Ход рассуждения также был достаточно отвлеченным – речь шла, по сути, о выживании животного и человека преимущественно в экстремальной ситуации. Понятно, что средством выживания в таком случае является только правильно найденное решение. Известный отечественный этолог Л.В. Крушинский указывал на три возможные для животного ситуации: 1) действие, продиктованное наследственной информацией (инстинкт, генетическая программа), 2) опыт, приобретаемый животным в процессе жизни и 3) «поведение в новой для животного ситуации, на основе *экстренного принятия им решения, без предварительного обучения и при отсутствии соответствующей наследственной программы*. К этой категории относится элементарная рассудочная деятельность (мышление) животных»¹. Крушинский же подчеркивал роль рассудочной деятельности «в обеспечении адаптивной реакции уже при первой встрече с новой ситуацией». В книге «Элементарное мышление животных» обобщен огромный материал исследований, проводимых в XX веке за рубежом и в нашей стране, подытожены многочисленные

¹ Зорина З.А., Полетаева И.И. Элементарное мышление животных. М., 2002. С.13.

эксперименты. Поражают масштабы проведенных исследований. В результате создается убедительная картина, которая во многом меняет наши обыденные представления об интеллектуальных возможностях животного мира. Примечательно, что объектами экспериментов были не только человекообразные обезьяны, но также птицы (преимущественно врановые, попугаи), дельфины и др. Во всех случаях получены достоверные данные о способностях животных к мышлению, рассудочной деятельности, анализу и к обобщению, абстрагированию, сравнению, логическому выводу, экстренному принятию решения, причем нередко задач сложной конфигурации, к символической деятельности, а в отдельных случаях (среди шимпанзе) и к усвоению сотен слов. Мы приведем почерпнутые в этой книге данные, касающиеся решения задач и категории решения вообще¹.

Представляется целесообразным привести слова известного нейропсихолога А.Р. Лурия: «...акт мышления возникает только тогда, когда у субъекта существует соответствующий мотив, делающий задачу актуальной, а решение ее необходимым, и когда субъект оказывается в ситуации, относительно выхода из которой у него нет готового решения – привычного (то есть приобретенного в процессе обучения) или врожденного» (16). Именно о такой ситуации и шла речь выше, когда мы подчеркивали ее возможность в условиях жизнедеятельности как человека, так и животного. По мнению Э. Торндайка «исходным моментом поведенческого акта является наличие проблемной ситуации, то есть таких внешних условий, для приспособления к которым у животного нет готового двигательного ответа. Решение проблемной ситуации определяется взаимодействием организма как единого целого со средой» (26). Известный немецкий психолог В. Кёлер, стоявший у истоков гештальтпсихологии, утверждал, что животное способно принимать адекватное решение, оцениваемое им как «рассудочное, которое

¹ См.: Зорина З.А., Полетаева И.И. Элементарное мышление животных. М., 2002. С.13.

Поскольку далее ссылки будут касаться только указанного издания, для удобства читателя вместо сносок в скобках будут указываться его страницы.

в общих чертах присуще человеку и которое обычно рассматривается как специфически человеческое» (39). Он же пришел (на основе экспериментов) к выводу, что человекообразные обезьяны обладают интеллектом, который позволяет им решать некоторые проблемные ситуации не методом проб и ошибок, а за счет особого механизма – «инсайта» («прозрения» или «озарения»), то есть за счет понимания связей между стимулами и событиями (107). Добавим от себя, что Кёлер понимал инсайт как такое решение, которое рождается вследствие усмотрения структуры целостной ситуации (негативной), вследствие чего решение должно так ее перестроить, чтобы вместо нее возникла «хорошая структура». Л.А. Фирсов, наблюдавший группу шимпанзе в естественных условиях¹, пишет следующее: «Для решения одной из поставленных перед обезьянами задач они совершили целый ряд “подготовительных” действий. Они изобретательно использовали разные предметы в качестве орудий, явно планировали свои действия и прогнозировали их результаты. Наконец, при решении этой, неожиданно возникшей задачи действовали они на редкость слаженно, прекрасно понимая друг друга. Все это позволяет расценивать действия шимпанзе как пример *разумного поведения в новой ситуации* и отнести к проявлениям мышления» (134). В связи с этим автор экспериментов справедливо замечает: «Надо быть слишком предубежденным к психическим возможностям антропоидов, чтобы во всем описанном увидеть только простое совпадение. Общим для обезьян в этом и подобных случаях является отсутствие простого перебора вариантов. Эти акты точно развертывающейся поведенческой цепи, вероятно, отражают *реализацию уже принятого решения*, которое может осуществляться на основе как текущей деятельности, так и имеющегося у обезьян жизненного опыта» (134). Возможные возражения, связанные с тем, что в этих наблюдениях (как и многих других, например Ладыгиной-Котс, Кёлера

¹ Обезьяны были помещены на остров в Псковской области, и там в летний период с ними проводились многочисленные эксперименты. Нам довелось слушать доклад Л.А. Фирсова и видеть заснятый им фильм, подтверждающий все его выводы.

и т.д.) объектом были высокоразвитые антропоиды, снимается столь же убедительными и не меньшими по числу опытами с птицами, дельфинами и другими животными. «Врановые птицы, дельфины, медведи и обезьяны способны к решению элементарных логических задач, основанных на оперировании пространственно-геометрическими признаками предметов» (152). Крысы, например, «способны в каждом новом предъявлении комбинировать (интегрировать) имеющуюся у них информацию и делать правильный выбор» (156). Исследуя интеллектуальные способности животных, специалисты исходили, разумеется, из критериев и свойств, характеризующих человеческое мышление. Отсюда и специфический набор изучаемых сторон интеллекта животных. Так, например, большое количество экспериментов было посвящено выяснению способности животных и птиц к обобщению и абстрагированию. Так, один из первых отечественных исследователей мышления животных Н.Н. Ладыгина-Котс считает, что «обезьяны имеют *элементарное конкретное образное мышление (интеллект)*, способны к элементарной абстракции и обобщению, и эти черты приближают их психику к человеческой» (37). Исследовательница не случайно говорит об образном мышлении. У животных нет языка, подобного вербальному, и потому они способны принимать свои решения только на основе либо конкретных (видимых, непосредственно констатируемых анализаторами) данных ситуации, либо хранящихся в памяти образных представлений. В связи с этим ценными являются те исследования, которые с помощью экспериментов на отсроченную реакцию подтверждают наличие у животных таковых (87). Многие исследователи (Д. Примэк, Л.А. Фирсов, Л.А. Орбели, О. Кёлер) ставят вопрос о наличии у животных (обезьян, врановых, попугаев, дельфинов и др.) понятий довербального уровня, что подтверждено экспериментами по операциям переноса полученного знания или навыка. В связи с этим авторы книги делают важный вывод: «Животные могут обобщать признаки разных модальностей» (176). Столь же убедительны эксперименты по доказательству способностей к сравнению, дифференциации, символизации, определению пространственных признаков (например, различных геометрических фигур, симметрии и т.п.). Особый же интерес представляют исследования,

констатирующие у животных элементы сознания, в частности самоузнавания.

В столь кратком изложении невозможно не только упомянуть все значительные достижения исследований мышления животных, но даже затронуть наиболее важные направления психологии, которые в них участвовали и им способствовали. Заметим, поэтому, в заключение, что весь изложенный в данном издании обширный экспериментальный материал позволяет убедиться в том, что мышление не является безусловной прерогативой человека, оно свойственно *всем* животным, поскольку без него невозможна их жизнедеятельность. Мышление, таким образом, выступает в качестве необходимого конститутивного признака любой живой движущейся системы, обеспечивающей ее функционирование в заданной среде. Разница состоит только в мере, в степени развитости интеллекта у человека, с одной стороны, и у различных видов животного, с другой. Однако эта «мера» и эта «степень» говорят отнюдь не только о количественных различиях, но выходят на качественный уровень. Особое качество человеческого интеллекта состоит в способности к творчеству, к продуцированию новых идей и новой реальности. Эта способность дарована человеку вместе с его особой судьбой. Отсутствие у человека естественной, природной экологической ниши вынудило его создавать для себя искусственную – цивилизацию, что в свою очередь способствовало высокому развитию интеллекта. Этим, собственно, и отличается человек от животного, но само по себе мышление, сам по себе сложный механизм интеллекта и у человека, и у животного выполняет одни и те же функции: адаптации, или, применяя выражение Р. Эшби, выживания в предлагаемых для каждого из них условиях.

Вернемся к прерванной линии рассуждений.

Признание в качестве мысли решения присоединяет изложенную здесь точку зрения к операциональному подходу к мышлению, наиболее ярким представителем которого был Ж. Пиаже. Суть операционального подхода, коротко говоря, заключается в том, что конститутивным для мышления признаком выступает сама операция, то есть способность интеллекта действовать и составлять «в уме» программы поведения.

Пиаже блистательно это показал при помощи особых структур, именуемых им *группировками*, а также доказательства принципа обратимости, под которым он подразумевал способность мышления возвращаться к исходной точке уже проделанной операции (что невозможно в реальности). Он писал: «Обратимость является наиболее характерной особенностью интеллекта, ибо, хотя моторике и восприятию известна композиция (то есть построение определенного плана, структуры. – М.А.), они, однако, остаются необратимыми»¹. А коль скоро обратимость конститутивна для мышления, операция становится его главенствующим признаком. За этим положением стоит очень многое, и прежде всего – признание *свободы мысли по отношению к своему объекту*. Тем самым как бы подразумевается существование особого *свободного мыслительного пространства*, в котором мысль движется независимо от реального физического мира. Это хорошо согласуется с выдвинутым Э. Куртом разделением двух миров – физического и музыкального. Музыкальный мир, в котором операции обратимости давно известны, принадлежит, разумеется, миру мысли – он свободен по отношению к «внешнему» миру и «волен» обращаться с ним так, как считает нужным.

Признание процесса поиска решения главным признаком мыслительной деятельности освобождает мышление от власти операндов и в первую очередь от диктатуры понятия. Операндом может стать все что угодно: образ, зрительное, слуховое, тактильное представление, реальный предмет, символ, любой знак вообще – все зависит от целей мыслительных операций. Рудольф Арнхейм в своей работе о «визуальном мышлении» приводит в качестве его примера ситуацию, в которой такелажник мысленно составляет стратегию подъема на пятый этаж рояля, отмечая все трудности – углы и повороты, развороты и т.п. В данной ситуации вербальный компонент отсутствует, ибо в нем нет необходимости – весь план поведения составляется исключительно с помощью зрительных представлений. Подчеркнем, что главное достоинство предлагаемого подхода заключается в освобождении мышления от власти вербального языка, а следовательно, и понятия. Мыслить можно словами-

¹ Пиаже Ж. Психология интеллекта // Пиаже Ж. Избранные труды. М., 1994. С. 99.

понятиями, звуками, красками, объемами, линиями, формами, числами, математическими и логическими символами – чем угодно, ибо важен не материал, а *взаимосоответствие материала и операций*. То есть операции, которые возможны над музыкальными звуками, окажутся не адекватными материалу слов как поэтической субстанции, но могут оказаться близкими, скажем, искусству мозаики (вспомним «Игру в бисер» Г. Гессе, в основе которой лежало сочетание музыкальных и математических законов). Слово «отягощено» понятием, с чем должен считаться поэт и что приходится ему преодолевать. Музыкальный звук, обладающий с этой точки зрения «понятийной немотой», кажется в сравнении со словом свободным в своем выборе, хотя на деле тоже связан, хотя и иным образом. Дело, однако, не в связях. «Фундаментальный факт, который должна учитывать психологическая теория, состоит в том, что мышление может совершаться на разном материале...»¹. Этот вывод, казавшийся совсем недавно почти невозможным, сегодня оказывается логичным следствием многообразия психологических подходов и концепций интеллекта.

Но из этого «фундаментального факта» вытекает не менее фундаментальный вывод: если мышление возможно на любом материале, то материал неизбежно должен оказывать индивидуализирующее влияние на мышление. Иными словами, не существует единых законов для мышления, развивающегося на базе разных операндов, хотя возможны сходства, близость, пересечение. Вместо одной единственной теории мышления, возникшей на базе вербального языка и гегемонии понятия, мы должны постулировать существование *многих* видов мышления, среди которых музыкальное является только одним из них.

Адаптационная теория, безусловно, верна, но ограничена. Ограничена приспособительной функцией. Конечно, можно попытаться ее расширить, указав, например, на то, что иной раз приспособление требует выработки нового решения. Однако в таком подходе было бы нетрудно почувствовать привкус нарочитости. Значительно правильнее будет, на наш взгляд, другое расширение, а именно признать, что наряду с адаптацией у интеллекта есть и другая важнейшая функция – поиск

¹ Когнитивная психология. С. 173.

новых решений, новых идей, одним словом, функция *творчества*. Если интеллект животного может ограничиться функцией адаптации, то суть человеческого интеллекта состоит как раз в активном выходе за ее границы, в *открытии нового*, и именно в этом состояла и состоит движущая сила истории человеческой цивилизации. Зародыши такой функции интеллекта, конечно, можно увидеть в нетривиальном решении животным экстремальной ситуации. Однако это решение не идет ни в какое сравнение с теми, которые постоянно приходится принимать человеку в самых разнообразных сферах его деятельности. Перепад уровней здесь столь велик, что нельзя не признать, что человеческое мышление есть качественно нечто иное. Творчество явилось единственно возможным ответом на отсутствие у человека природной экологической ниши. Создавать цивилизацию (от первобытной до современной) можно было, только двигаясь по пути изобретения новых форм существования. В этом смысле, то есть чисто функционально, изобретение атомного реактора ничем не отличается от изобретения колеса (трудно сказать, что оказало большее влияние на историю человечества). Конечно, изобретение нового тоже можно рассматривать как форму приспособления (*лучшего* приспособления). Однако в деятельности человеческого интеллекта со временем появились такие формы, которые далеко не всегда вели непосредственно к полезному результату. Таково, прежде всего, искусство. Как известно, еще Кант определил цель искусства как «бесцельную полезность». Присутствие в системе человеческой деятельности такой его разновидности, которая не приносит непосредственной утилитарной пользы, лучше всего свидетельствует о том, какое огромное место в интеллектуальной жизни человека заняло творчество. *Творчество само по себе*. Наука тоже содержит значительный креативный элемент, однако может приносить практическую пользу. Искусство – и в тех случаях, когда оно призвано украшать жилища или сопровождать церемонию, – несет в себе ту «сверхзадачу», которая выходит за рамки практической пользы, но без которой нет искусства. Искусство – квинтэссенция творческой энергии человеческого интеллекта, и потому ее сублимированная суть должна быть учтена в определении интеллекта. Вот почему мы рискуем определить интеллект как *сложную психическую систему, основанную на взаимодействии функций адаптации и творчества*.

Творческий архив Римского-Корсакова¹

Архив Римского-Корсакова представляет собой значительное культурное достояние России. Он огромен, и изучать его нужно долго и кропотливо. Он таит в себе немало интересного для специалистов по творчеству автора «Садко», для текстологов, для тех, кто изучает механизмы психологии музыкального творчества. Архив хранится в разных местах: в Рукописном отделе РНБ, в Кабинете рукописей Российского института истории искусств, в научно-исследовательском отделе библиотеки Петербургской консерватории; отдельные рукописи имеются в ГЦММК в Москве и в других хранилищах. Стоит заняться составлением полного каталога всех рукописей композитора, и эта работа находится на очереди.

Архив позволяет проникнуть во внутренний мир композитора и понять поистине гигантский масштаб этой творческой личности – мир ее исканий, художественных интересов и предпочтений, колебаний и сомнений, открытий и ошибок. Ничто не может составить более полное представление о том, как совершался путь творческой мысли к ее воплощению, чем рукописи – эти прямые документальные свидетельства. Более того, рукописи открывают нам истоки замыслов, те первоначальные идеи, из которых рождались музыкально-театральные концепции, идеи, уводящие подчас в области немusicalного – философии, истории, мифологии, народного мировоззрения и творчества. В этом отношении рукописи не только дополняют наши знания о готовых произведениях. Они позволяют нам оказаться как бы *по ту сторону нотного листа*, на котором записан готовый текст, и понять, как он произошел.

¹ Выступление на чтениях Отдела рукописей научной музыкальной библиотеки Санкт-Петербургской консерватории, март 2004. Публикуется впервые.

История создания произведения интересна не только сама по себе. Разве не любопытно узнать, что привело художника к созданию шедевра, как протекал процесс его становления? Но не менее важно, что рукописная история художественного творения дает чрезвычайно много для понимания самого этого произведения, конечного результата, открывая многие его стороны, которые подчас незаметны, скрыты от нас самим его совершенным обликом. Это имеет отношение не только к Римскому-Корсакову, но, по сути, к любому художнику, любому композитору. Так, например, знание рукописной истории произведения подчеркивает значение проблемы варианта, проблемы редакции, позволяя понять, что тот облик произведения, который нам известен, мог оказаться, в сущности, иным, и представляет собой результат не единственно возможного, а скорее *вероятностного* выбора. Здесь можно было бы привести множество примеров – от произведений Баха до сочинений Рахманинова и Прокофьева. Это вообще большая проблема – форма существования музыкального произведения, вариантность которого заложена в самой его природе, связанной с постоянной изменчивостью в процессе каждого нового звучания.

В связи с этим возникает и проблема *текста* музыкального произведения. Где и в какой момент начинается жизнь музыкального текста и заканчивается ли она? Рукопись – причем любого ранга (эскиз, черновик, не говоря уже о беловике) тоже является текстом. Но текстом особого рода. Неверно смотреть на эскиз или на черновик как на некие «недотексты». С этой точки зрения определение текста как завершенного высказывания, которое блуждает по нашим справочникам, с моей точки зрения, ошибочно. Когда вы держите в руках обрывок бумаги, на котором начертаны какие-то знаки, можете их прочесть, идентифицировать и понять их смысл, то перед вами именно полноценный текст, независимо от того, завершён он или случайно оборван. Ибо он отвечает основным требованиям текста: является цепочкой знаков, устроенных по определенным правилам, и несет некое сообщение – пусть и не доведенное до конца. Исследователи древнеегипетских папирусов, шумерских глиняных табличек не всегда имели в своем

распоряжении завершенные тексты, но именно по их фрагментам восстанавливали письменную культуру древних народов.

Когда мы держим в руках листок нотной записной книжки с записанной на нем музыкальной темой, мы имеем дело с полноценным музыкальным текстом, ибо эта запись доносит до нас определенную и понятную для нас информацию. Но этот текст обладает важной типологической особенностью. Он находится, так сказать, *на границе возможностей*. Он обладает неким коэффициентом потенциальности. Он смотрит в будущее и потому открывает для нас те пути, по которым двигалась или могла двигаться мысль автора. Он *чреват* будущим произведением и потому содержит целый спектр возможностей.

Во многих отношениях архив Римского-Корсакова уникален. Мне уже доводилось говорить (на прошлогодних чтениях) о том, что корпус рукописей Римского-Корсакова столь полон с точки зрения типологии автографов, что дает благодатный материал для изучения композиторского архива как целостного феномена, а значит, и для представления о функциональной связи типов рукописей с различными фазами творческого процесса. В архиве Римского-Корсакова мы найдем *эскизы или наброски* (терминологически это одно и то же), *черновики* и *беловики*.

Сегодня мне хотелось бы подчеркнуть важность той первой стадии работы, которая получает свое отражение в эскизах и, соответственно, остановиться только на нотных записных книжках. Их много, и даже затронуть все мне не удастся. Буду говорить только о некоторых. В основном, о записных книжках, в которых отразились первые стадии работы над «Китежем».

Масштабы эскизной работы Римского-Корсакова поражают воображение, особенно поначалу. У нас сложилось представление о Римском-Корсакове как педанте, рационалисте, композиторе, в творчестве которого расчет играл первостепенную роль. Этому в известной мере способствовал сам композитор, сказавший однажды, что представляется самому себе эдаким «русским Керубини». Не знаю, что имел в виду Римский-Корсаков, но знакомство с его записными книжками создает иное впечатление – композитора, захваченного вдохновением, азартом творчества, увлеченного самим процессом созидания музыкального материала. Всем памятно

красноречивое описание в «Летописи» момента начала работы над «Снегурочкой», когда после чтения сказки Островского у Римского-Корсакова внезапно стали рождаться темы будущей оперы. Возникло то, что в психологии именуется инсайтом, внезапным озарением, то есть неподготовленным предыдущей работой продуцированием новых идей. Судя по записным книжкам, этот процесс у Римского-Корсакова носил лавинообразный характер. В этом Корсаков очень походил на Глинку, мысль которого, как вы, вероятно, помните, опережала работу либреттистов и при создании «Сусанина», и при написании «Руслана». Так, побуждая Бельского начать работать над сценарием «Китежа», Римский-Корсаков писал ему 31 мая 1901 года, что вернулся к своим первым «затеям», связанным с замыслом «Китежа» (так называл он уже сочиненные темы) и убедился в их пригодности. Действительно, едва только забрезжила идея «Китежа» (когда у героини еще не было имени, а сюжет был в тумане), как уже начала свою работу музыкальная фантазия, рождая целый комплекс тем будущей великой оперы. Творческий механизм зачастую работает впрок. Это *феномен своего рода опережающего творчества*. Важно, что этот механизм действует в независимом, автономном режиме.

Об этом эффекте опережающего творчества говорил сам композитор. Однажды он признался Ястребцеву, что во время работы над каким-то сочинением у него неожиданно появляются музыкальные идеи, которые, казалось бы, не были никак подготовлены. А потом оказывается, что они относились к месту, к которому процесс сочинения еще не подошел. Механизм творчества работает, таким образом, в автономном режиме. *Произведение как бы сочиняет само себя.*

Как известно, Римский-Корсаков делил свой творческий процесс на две фазы: *подготовительную* и *окончательную*. К окончательной он относил написание партитуры, фактически беловика, и в этом он тоже очень похож на Глинку, правда, Глинка редко делал эскизы. К подготовительной же фазе относилось все остальное – начиная с обдумывания сюжета, включая эскизную работу и кончая созданием черновиков. Вспоминая о работе над «Псковитянкой», Корсаков записывает: «Сочинение “Псковитянки” продвигалось то вперед, то вразброску... Сочинение ее ограничивалось пока обдумыванием и

писанием эскиза...» Обдумывается сюжет, сценические положения, а результатом является своего рода *музыкальный эквивалент* тому или иному *внемusыкальному явлению*. В рукописной истории «Китежа» есть чрезвычайно любопытный в этом отношении документ. Это написанный карандашом экземпляр либретто, на полях которого композитор набросал соответствующие музыкальные эскизы.

Появление татар сопровождается записями их тем, причем записанные на полях либретто варианты мы найдем в тексте оперы. Широко разрабатывается здесь тематизм Гришки Кутерьмы. Из 19 тем, записанных на полях либретто, 8 принадлежат этому персонажу. И, думается, не случайно. В психологическом отношении это самый сложный персонаж оперы. Вспомним, что все персонажи оперы, за исключением Кутерьмы, статuarны, почти иконописны. И только образ Кутерьмы является развивающимся. Поэтому композитор уделяет так много внимания именно лейтмотиву Гришки, варьируя его в зависимости от ситуаций, описываемых в либретто. Тем самым он создает как бы лейтмотивную биографию своего героя.

Тематизм Февронии представлен на полях либретто скромнее, он уже сформировался в записных книжках. Тем не менее, именно здесь композитор записывает фразу героини, звучащую в ответ на глумление Гришки: «Где уж мне, девице, важничать».

Но записи на полях либретто – только эпизод в огромной эскизной работе, которую предпринял композитор, разрабатывая тематическую основу «Китежа». Количество тематизма, созданного для этой оперы, поражает. В трех записных книжках и на полях либретто записано в общей сложности 260 эскизов! Подавляющая их часть – темы. Темы героев, различных эпизодических персонажей, темы, символизирующие те или иные сценические ситуации, а наряду с этим гармонические последования, которые выполняют две функции. Одни являются лейтгармониями (например лейтгармония Кутерьмы), другие представляют собой, так сказать, гармонический конспект целой сцены, конспект, который в сжатом виде содержит музыкальное развитие или даже форму целого эпизода и выполняет для самого композитора мнемонические функции. Подобные гармонические ряды мы найдем в записных

книжках, относящихся и к другим операм, например к «Садко», к «Сервилии». Надо заметить, что такие гармонические эскизы-схемы мне лично не попадались среди эскизов других русских композиторов и, видимо, являются особенностью подготовительной стадии работы именно Римского-Корсакова. Есть среди эскизов записных книжек и такие, в которых композитор намечает развитие целых сцен. Исследуя подобные записи, чувствуешь, что композитор сдерживает себя, чтобы не начать развертывать эскиз в черновик целой сцены.

Итак, для «Китежа» создано 260 эскизов, а использовано в опере всего 50. Сколь же велик процент *избыточности* тематического творчества, если 210 тем остались композитором не использованными!

Но еще интереснее сам *масштаб* тематического творчества, изобилие тематических идей. В самом деле, ведь каждая тема должна быть индивидуализирована, ибо призвана быть в опере характеристикой. Какой же виртуозной изобретательностью должен был обладать этот композитор, чтобы сочинить 260 *разных* тем! Но, конечно, это разнообразие не бесконечно. Оно подчиняется определенной тематической типологии, которая сложилась у Римского-Корсакова, как, впрочем, складывается в творчестве любого композитора – возьмем ли мы Чайковского или Шопена, Шумана или Скрябина, Прокофьева или Шостаковича. Это вещь естественная, нормальная. Но здесь-то и возникает интересная проблема: как в условиях типологии происходит *индивидуализация* тематизма, какие средства ей служат и как они дифференцируются в зависимости от творческих задач, возникающих перед композитором, когда он пишет оперу. Здесь, между прочим, есть, где разгуляться и теоретику.

Ценность записных книжек в том, что в них зафиксирован огромный пласт того первичного материала, из которого вырастает музыка оперы; кроме того, в них прорастает и сам текст: видно, как темы дают побеги, как они «стремятся» быть развитыми и превращаться в целостные эпизоды.

Как правило, записные книжки содержат материал сразу нескольких опер, но Римский-Корсаков всегда очень аккуратен. Он, скажем, в отличие от Чайковского, точно разграничивает материалы одной оперы от материалов другой. Так, рядом с записями для «Китежа» мы находим наброски для «Салтана», «Пана воеводы», «Сервилии» и других сочинений.

Есть, однако, среди рукописей Римского-Корсакова и особая, только у него встречающаяся разновидность. Это то, что сам композитор называет *черновыми набросками*. Черновые наброски – интересный феномен. Речь идет о записи, которая сочетает в себе признаки и эскиза (наброска) и черновика. Как правило, это наброски партитуры. При поверхностном подходе их можно было бы считать просто черновиками. Но это было бы неверно. Для композитора это именно *набросок*, а так как Римский-Корсаков мыслил оркестрово, то естественно, что нередко первые же музыкальные идеи приходили ему в голову сразу в виде оркестрового воплощения. Таковы, например, партитурные наброски «Похвалы пустыне».

Термин *черновой набросок* не принят в текстологии, и напрасно. Он допускает более тонкую дифференциацию среди рукописей, позволяя выделить феномен скицирования не в виде записи отдельных тем, а как запись целостного звукового образа, каким он предстает воображению композитора. Этот термин может оказаться полезным особенно для рукописных материалов тех композиторов, которые не делают клавира, а сразу пишут партитуру. Для Римского-Корсакова этот тип материалов особенно характерен.

Читая записные книжки, изучая черновые наброски, ощущаешь, как *пульсирует целое*, как постепенно прорисовывается архитекtonика будущего произведения, как работает механизм опережающего творчества. Мысль композитора постоянно прогнозирует свое же будущее, двигаясь то последовательно, то скачками. Иногда заметно, как композитор управляет этим процессом, отрабатывая варианты какого-либо тематизма. А порой чувствуется, что его ведет музыкальная мысль, творческая фантазия, работающая в собственном, автономном режиме и созидаящая то, что должно появиться позже, спустя множество событий оперы. Иногда темы возникают по контрасту друг к другу, иногда по аналогии, а порой по какой-то неведомой даже самому композитору ассоциации. Сознательно управляемый поиск идет рука об руку с интуицией. Они словно соревнуются друг с другом. Далекие явления сближаются, обнаруживая внутреннее единство, через контрасты полярных сил проступают контуры единого потока событий. Разные по времени отдаленные точки действия собираются в стройную концепцию, и оказывается, что все созданное покоится

на прочном фундаменте стройной идейной конструкции. Целое незримо управляет процессом творчества, направляя действие фантазии туда, где еще зияют лакуны и где недостает музыкального материала. Одним словом, сформировавшееся – подчас независимо от сознательной воли автора – *целое стремится себя осуществить и стать звуковой реальностью*.

Записные книжки и черновые наброски – их функции пересекались – открывают множество возможностей для исследований. Это история создания произведения, это творческий метод композитора, это сами феномены эскиза или черновика, это та или иная стадия творческого процесса и творческий процесс в целом, это становление замысла композитора, это работа бессознательных механизмов творчества в союзе с сознанием – всего не перечесть.

И здесь открывается неисчерпаемый кладезь тем для дипломных и диссертационных работ. Поэтому, приближаясь к концу своего выступления, я хочу призвать молодых музыковедов обратить внимание на эту перспективную область исследований. Она чрезвычайно интересна. В рукописях Римского-Корсакова (как, собственно, и любого другого оперного композитора) перед вами разворачивается мощный процесс созидания, процесс настолько сложный и многогранный, опутанный многими перекрестными связями, что кажется, будто вы имеете дело с творцом синтетического дарования: мудрым архитектором; музыкальным драматургом, умеющим выстраивать длительные линии развития спектакля; художником, обладающим одновременно даром психолога и живописца, для которого внутреннее и внешнее сливается в единое целое, а музыка становится средством создания целостных картин внешней жизни. Синтетичность таланта Римского-Корсакова становится очевидной при анализе его рукописей, когда каждый, даже малейший тематический фрагмент, зафиксированный в записной книжке или на полях либретто, несет ответственность за совокупный образ, содержащий признаки характера, психологии героя, ситуации и отношения к окружающему миру, *говоря о целом и за целое*.

Римский-Корсаков был адептом красоты в искусстве. Так вот, даже эскизы позволяют увидеть, как он искал эту красоту и как умел ее находить.

Прокофьев и Шостакович. Эскиз к двойному портрету¹

Имена Прокофьева и Шостаковича – двух мэтров отечественной музыки советского периода – долгое время стояли «почти что рядом», окруженные атмосферой почитания и восхищения. Многие десятилетия их лидерство оставалось незыблемым, не подвергаясь сомнению. Но шло время, менялись цели музыкального искусства, менялся сам тип музыкальной культуры, что неминуемо отражалось на профессиональных (да и слушательских) предпочтениях. Музыка обоих композиторов то отходила на задний план, оттесняемая ошеломляющими новациями авангарда, то возвращалась к нам вновь, заставляя задумываться над зигзагами в развитии искусства XX века. Ныне, когда мы пережили столетие со дня рождения и Прокофьева, и Шостаковича, истина проступает все более рельефно, и становится ясно, где именно создавались подлинные шедевры и проходило генеральное направление музыкального искусства XX столетия.

Выдающийся вклад Прокофьева и Шостаковича в музыку XX века осмыслен давно. Хотелось бы подчеркнуть, что присутствие в отечественной культуре этих двух художников во многом определяло тот высокий уровень художественных критериев, который действовал подобно «внутренней цензуре», ибо каждый серьезный композитор «мерил себя» по Прокофьеву и Шостаковичу, страшая обвинений в непрофессионализме, конформизме, поверхностном отношении к своему делу. Функцию *мерила* признавали за Прокофьевым и Шостаковичем даже те, кто предпочел, чтобы их и вовсе не было. Подлинное искусство вырабатывает иммунитет, защищающий его

¹ Статья предназначалась для неосуществленного сборника «Прокофьев и Шостакович». Публикуется впервые.

в трудные моменты истории, а советское искусство пережило их не единожды.

Что и говорить: влияние обоих композиторов было, несмотря ни на что, действительно сильным, оздоравливающим и властным. Каждый из них создал свою систему музыкального мышления, свой стиль, свои приемы, свою технику, противостоять воздействию которых было нелегко. В орбите этого влияния, как в зонах притяжения больших звезд, в то время оказалось немало планет разной величины. Особенно сильным было влияние Шостаковича и, прежде всего, в области симфонизма. Можно без преувеличения говорить о школе Шостаковича, сложившейся под влиянием его типа музыкального мышления. К сожалению, этого мы не можем сказать о Прокофьеве. Причины, думается, кроме всего прочего, состояли в том, что Шостакович был по своему призванию педагогом, в то время как Прокофьев избегал педагогической деятельности. Сыграло свою роль, видимо, и то, что Шостакович всегда находился в гуще общественной жизни (подчас даже против своего желания), что было глубоко чуждо Прокофьеву, который видел себя только художником, только артистом, и старался уберечь свой мир, свой творческий труд от постороннего вмешательства. Тем не менее влияние его творческой личности оказалось огромным, но действующим избирательно.

Эти две линии (условно говоря, прокофьевская и шостаковичевская) проходят через всю историю отечественной музыки, начиная с середины 1930-х годов, и простираются далеко за пределы 1950-х. А тот факт, что каждый из двух великих композиторов создал свой художественный мир, не раз вызывал попытки их сопоставлений¹. При этом надо заметить, что творчество Прокофьева раннего и среднего периода в этих сопоставлениях практически отсутствовало, оставаясь как бы за гранью того, что считалось «зрелым Прокофьевым советского периода». Политическая составляющая подобного подхода

¹ О таких попытках справедливо пишет в своей монографии Л. Акопян (см.: *Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества*. СПб., 2005. С. 161–163). Одна из них принадлежит и автору этих строк (см.: *Арановский М. Мелодика Прокофьева*. Л., 1969. С. 110 и др.).

очевидна. В действительности же он ошибочен: эволюция, определившая стиль позднего Прокофьева, началась задолго до его возвращения в Россию. Особенность творческого облика Прокофьева заключается в том, что при всем разнообразии его стилей он являл собой пример удивительно цельного художника (к этой проблеме мы еще вернемся).

То же справедливо и по отношению к Шостаковичу. И в его творчестве наблюдалась стилевая пестрота, и он увлекался замыслами, требующими индивидуальных стилизованных решений, и у него истоки музыкальных идей порой находились далеко от XX века. И, тем не менее, называя имя Шостаковича, мы представляем целостный художественный мир – единый, неповторимый, но другой.

Перед нами два совершенно разных типа художественного сознания.

Эта констатация открывает различные перспективы для дальнейших рассуждений. Можно углубиться в поиски причин столь кардинальных различий, а можно ограничиться самой констатацией и пойти по пути исследования самих этих различий. Первый путь интересен тем, что дает повод поставить вопрос об истоках художественной индивидуальности. Второй же приблизит нас вплотную к цели статьи. Мы изберем нечто среднее: попытаемся коротко обозначить нашу позицию, а затем уже обратиться непосредственно к поставленной задаче.

Вопрос о природе художественной индивидуальности в данном случае спровоцирован самим временем: никогда в истории музыки еще не было такого одновременного разнообразия творческих личностей и художественных течений. «Разбегание» художественных вселенных в это время приняло новое ускорение. Различия между Прокофьевым и Шостаковичем вполне вписываются в данную тенденцию и хорошо с ее помощью объясняются. Ситуация, сложившаяся в начале XX века в музыкальном (да и не только в музыкальном) искусстве, делает совершенно неуместным вопрос о социальных причинах различий художников, который еще недавно упорно навязывала искусствознанию марксистско-ленинская эстетика. Общество начала века не содержало столь дробной социальной дифференциации, какое наблюдалось в искусстве. Здесь не было, да и не могло быть механического соответствия.

Искусство все настойчивее утверждало имманентность своих законов развития по отношению к социальным реалиям. Источником своеобразия художественного мира все убедительнее оказывалась сама *личность художника*.

Под личностью мы понимаем *целостного человека* – в единстве всех его качеств и сторон. Личность человека неделима. Ее анализ фактически невозможен, поскольку неизбежно ведет к исчезновению целостности человека и к преувеличению одних его свойств в ущерб другим. Мы не будем углубляться в проблему природы личности, тем более, что ею довольно усердно занимаются соответствующие разделы психологии. Для нашей темы вполне достаточно понимания факта зависимости *целостности искусства* от *целостности личности художника*. Различия искусства Прокофьева и Шостаковича обусловлены различием их личностей.

Однако было бы не лишним вначале сказать об их *сходствах*.

Сходства между Прокофьевым и Шостаковичем действительно существуют и отмечены в литературе. Обычно при этом указываются такие лежащие на поверхности черты, как интерес к скерцозным образам, к остиной ритмике, токкатной фактуре. Вряд ли есть необходимость доказывать, что фактически имеются в виду довольно распространенные в XX веке (причем у композиторов разной стилиевой ориентации) проявления музыкальной речи. Говоря о сходстве Прокофьева и Шостаковича, мы подразумеваем нечто иное: глубинные, в сущности, метафизически обусловленные основания творчества каждого из них, которые лежат в плоскости *отношений между творцом и его творением*.

Сама постановка вопроса об отношениях между творцом и его творением может показаться странной, даже надуманной. В самом деле, какие еще могут быть отношения между автором и его произведением, кроме собственно авторских? Между тем ситуация оказывается более сложной, по крайней мере в XX веке, поскольку в это время в авторские отношения вмешиваются факторы эстетико-психологические, причем особого порядка.

С давних пор в музыкальном искусстве (да и не только в нем) сложилось устойчивое отношение между автором и его

произведением, при котором произведение оказывалось прямым отражением менталитета автора, его личности. Такое соотношение может быть названо *непосредственным* и отражено следующей простой схемой:

Автор → Опус

Непосредственность отношений между автором и его опусом подразумевала *прямое отражение* в музыке личности как комплекса психологических особенностей. Между автором и его творением не возникало никаких промежуточных звеньев. Такое положение сохранялось на протяжении многих веков, пока Стравинский не выдвинул новую концепцию отношений, оказавшую огромное воздействие на музыку XX века. Стравинский, как известно, считал, что «...музыка по своей сущности не способна что бы то ни было *выражать* – чувство, положение, психологическое состояние, явление природы и т.д. *Выразительность* никогда не была свойством, присущим музыке. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность»¹. Многовековая история музыки опровергает эту точку зрения, но это не мешало Стравинскому кардинально пересмотреть отношения между автором и его творением и создать новую концепцию, в основе которой лежал принцип *посредника*. Посредником мог быть *ритуал, обряд, миф, эпос, канон, отдаленные по времени стили или виды композиторской техники, музыкальный жанр, трактующий опять-таки как канон, сказочно-фантастический или античный сюжет, допускающие сколь угодно свободную стилевую интерпретацию и т.п.* Парадокс искусства Стравинского состоял в том, что, в сущности, *объектом* художественной интерпретации становился именно *посредник*, именно его черты воссоздавались Стравинским средствами современной музыки, которая неизбежно входила в контакт с музыкой, которая либо реально была присуща посреднику, либо создавалась по особому стилевому проекту. В этом случае формула отношений между автором и опусом принимала иной вид:

Автор → Посредник → Опус

¹ Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963. С. 99.

Благодаря присутствию посредника произведение *отчуждось* от автора, отдалялось от него, обретая статус как бы *объективного существования*. Оно становилось *вещью* наряду с картиной, мебелью, архитектурным сооружением. Эта концепция была полемически направлена против еще продолжающей существовать (хотя и в более современных формах) романтической традиции. Для того чтобы прервать ее, и возник феномен посредника, лишивший художника возможности непосредственно выражать в звуках свое Я.

В связи с наличием посредника принято говорить, что Стравинский «работал по модели». Еще более опрометчиво считать, что его произведения были некими «вариациями на стиль»¹. По нашему мнению, и то, и другое неверно. Работать по модели – означает воссоздавать объект; еще менее уместно здесь понятие вариации, которая существует для того, чтобы возродить тему и украсить ее, чего нет и в помине в сочинениях Стравинского. В данном случае более подошло бы понятие *пересоздания* (трансформации) образца, но, думается, понятие посредника более полно и функционально точно.

Так, в музыкальном искусстве XX века был сделан шаг по пути к объективизации музыки в качестве особой реальности («звукореальности»). Он был продолжен авангардом, который в конечном счете упразднил различия между музыкальным звуком и шумом. Опус окончательно стал интерпретироваться как физическая реальность, но остался ли он искусством?

Для Прокофьева и Шостаковича этот вопрос не существовал: в их представлении музыка оставалась искусством в ее традиционном смысле. По существу, музыка была и до них, и в их творчестве *формой существования человека*. Если отчуждение музыки от человека явилось неким водоразделом ее развития в XX веке, то Прокофьев и Шостакович остались по сию сторону, сохранив верность ренессансному, то есть антропоцентрическому пониманию искусства. Они не искали посредников между музыкой и человеком. Музыка для каждого из них была *продолжением собственного Я*. Однако не следует видеть в этом

¹ Эту точку зрения развивает в своих работах о Стравинском С. Савенко.

развития романтической традиции. *Я* может быть разным – в том числе и объективно оценивающим реальность. Ниже мы вернемся к этому вопросу.

Отношения между творцом и творением – проблема, относящаяся, по сути, к метафизике искусства. За ней встает целый ряд более сложных, расширяющихся проблем, начиная с сущности человека и кончая пониманием Вселенной. Рассматривая их, мы неизбежно на определенном этапе приходим к выводу, что человек нуждался в создании разнообразных семиотических систем, способных по-разному отражать его отношение к окружающему миру и общаться с этим миром. Музыка является одной из них, но именно той, в которой человек, благодаря непосредственному контакту со звуком, способен повторять, *удваивать* себя для объективации своего *Я*¹. Прокофьев и Шостакович оставались в границах этой метафизики искусства. Для них не существовало никаких посредников между собой и своим творчеством. В этом их глубочайшее сходство. Но далее, в реализации этой общей позиции, начинаются существенные различия. Они нашли свое воплощение в созданных ими разных *картинах мира*. Прокофьев и Шостакович принадлежали к одному этапу развития европейского искусства, да и жили фактически в одно время. Но оказалось, что видеть его можно по-разному. От чего это зависит? Думается, в первую очередь, от *структуры личности*.

К анализу этой проблемы мы и переходим.

Личность и творчество

Они были очень разными людьми – эти два гиганта музыки XX века, родившиеся в России и связавшие с ней свою судьбу. Бросалось в глаза даже их внешнее несходство. Прокофьев – спортивно сложенный, всегда спокойный, не лишенный европейского лоска и американской деловитости и непререкаемо категоричный в своих оценках и суждениях (порой довольно резких). Всем своим обликом он в лучшие годы жизни излучал

¹ В языке контакт со звуком существует тоже, но он опосредован понятием, концептом.

здоровье, неколебимую уверенность в себе и распространял вокруг себя атмосферу артистизма, завоеванного славой за рубежом. Многие годы он был олицетворением благополучия и успеха.

Шостакович – тоже высокий, прямой, выглядевший в молодые годы худощавым мальчиком с правильными чертами болезненно бледного лица. Неизменно вежливый со всеми без исключения; мягкий в обращении, здоровавшийся всегда первым. Необычайно нервный, импульсивный, но с годами научившийся сдерживать свои эмоции, прятать свою внутреннюю жизнь от посторонних глаз. В обращении с людьми он был лишен высокомерия, но хорошо знал себе цену. Говорил торопливо, высоким тенорком, подчас повторяя слова и целые предложения. Всегда доброжелательный, готовый прийти на помощь друзьям, коллегам, он вместе с тем был порой беспощадным в своих саркастических оценках и метких суждениях. И не случайно: его жизнь проходила в непрерывной борьбе за право на творчество и само существование. Власть была к нему особенно придиричива. В отличие от Прокофьева, в облике Шостаковича не было ничего светского, артистического, по которому окружающие безошибочно определяют принадлежность человека к искусству. Его можно было принять за обычного советского интеллигента – инженера, врача, научного работника. Да он и не стремился подчеркивать свою причастность к миру искусства. И только немногие улавливали в его подчас застывшем, как маска, лице тщательно прятавшуюся напряженную внутреннюю жизнь. Благополучие и успех – отнюдь не то, что читалось в чертах его лица. Серьезность, сосредоточенность, углубленность в свое Я – таким Шостакович был и таким остался запечатлен на многочисленных фотопортретах. Для многих Шостакович оставался образцом неподкупной честности в искусстве.

Прокофьев и Шостакович были людьми разного жизненного опыта и различного менталитета.

Личность, как известно, формируется в детстве. Детство Прокофьева и Шостаковича протекало по-разному. Оно пришлось не только на разное время, разные эпохи, но и развивалось в резко отличающихся друг от друга условиях.

Прокофьев рос в условиях, удивительно гармонично сочетавшихся с его натурой, природными склонностями. Природа Украины¹ с ее уходящими вдаль степями, высоким небом и жарким летним солнцем воспитывала присущее ему с детства чувство свободы, независимости. Игры на вольном воздухе с деревенскими детьми, признавшими изобретательного и быстрого на выдумки Сережу своим предводителем, помогали расти ему физически здоровым и крепким. Не менее естественным было и духовное развитие будущего композитора. Родители поощряли его разнообразные, с каждым годом расширяющиеся интеллектуальные интересы, взяв на себя (по причине отсутствия гимназии) заботы о его общем образовании. В мальчике жил неистребимый интерес ко всему, что давало пищу его любознательному уму – будь то игры или школьные предметы. С детства у него развилась потребность к систематизации фактов, знаний, к классификациям (например растений); он с увлечением составлял таблицы и карты движения поездов, их маршрутов; интересовался военными кораблями. В детские годы он пристрастился к шахматам, став позже профессиональным игроком. В своих интеллектуальных играх он был неутомим и изобретателен. С детства, не перенося безделья, переходя от одного занятия к другому, он если не носился с мальчишками по окрестным полям и лесам, то читал, писал, чертил, вычислял, вел дневниковые записи. «Эта любовь к письменному столу началась у меня рано и сохранилась на всю жизнь», — вспоминал впоследствии композитор². С любовью к письменному столу Прокофьев связывал и свою потребность фиксировать письменно все, что видел, что происходило вокруг. С ранних лет работа с пером и бумагой неизменно сопровождала деятельную жизнь Прокофьева. Видимо, в этом уже пробивали себе дорогу его незаурядные литературные способности. Позже композитор признавал, что если бы не музыка, то стал бы писателем. Этому можно поверить, читая его «Автобиографию»,

¹ Отец будущего композитора, С.А. Прокофьев, долгие годы был управляющим огромным поместьем Сонцевкой, которым владел Д.Д. Сонцев, а затем его сыновья.

² Прокофьев С.С. Автобиография. М., 1973. С. 212.

«Дневник», знакомясь с составленными им либретто для своих театральных работ. Со временем эта привязанность к перу и бумаге скажется и в музыкальном творчестве. Едва научившись писать ноты, начинающий композитор сразу пристрастился записывать свои музыкальные сочинения («песенки»), а будучи уже зрелым мастером не мог обойтись без нотных записных книжек. Прокофьева можно назвать *человеком с пером в руке*. Это не случайное пристрастие. Это менталитет.

Музыка почти с младенческих лет вошла в жизнь маленького Прокофьева – вместе со звуками сонат Бетховена и прелюдий Шопена, исполняемых его матерью Марией Григорьевной, от которой он и унаследовал свои музыкальные способности. Впоследствии Прокофьев признавался, что именно Бетховен и Шопен сформировали его первоначальный слуховой опыт, его вкус: «...от рождения я слышал Бетховена и Шопена и в двадцать лет помню себя сознательно презиравшим легкую музыку»¹. Здесь следует искать и источник его классицистских (а не неоклассических, как принято считать) тенденций в произведениях 1910–1920-х годов. Полученный в детстве слуховой опыт постепенно оформляется в фундамент музыкального мышления. Родители Прокофьева с большой ответственностью подходили к музыкальному образованию маленького гения. Мария Григорьевна, не будучи фортепианным педагогом, старалась внести элементы системности и в его пианистическое воспитание. В детстве началось и вхождение Прокофьева в профессию. Молодой Р.М. Глиэр учил его началам гармонии, правильному (по традиционной теории) голосоведению и форме. Основным материалом занятий становились не только примеры из классической музыки, но и произведения маленького композитора, главным образом бесчисленные «песенки», из которых позже создавались целые «серии». Не боясь преувеличений, можно утверждать, что, по существу, Прокофьев еще в детстве стал с азов проходить курс композиции. Не менее важным оказалось знакомство с музыкальным театром, вызвавшее первые, детские попытки сочинить оперу.

Одним словом, трудности многолетней жизни в сельской местности успешно преодолевались благодаря настойчивости

¹ Прокофьев С.С. Автобиография. М., 1973. С. 33.

и методичности родителей, от которых юный интеллектуал унаследовал любовь к порядку и работе. В результате к 13 годам Прокофьев был достаточно подготовлен для прохождения консерваторского курса. Хотя все предыдущие годы он через Глиэра и Танеева был связан с Московской консерваторией, избранной оказалась Петербургская. Так, еще не расставшись с детством и сохранив все свои детские привязанности и привычки, будущий композитор накануне вступления в пору отрочества оказался в стенах «взрослого» учебного заведения, связанного с именами Римского-Корсакова и Глазунова. Появление перед экзаменационной комиссией мальчика в матроске с двумя большими папками собственных сочинений в руках произвело на экзаменаторов большое впечатление. Так начался новый этап жизни композитора. Он подробно описан самим Прокофьевым в «Автобиографии», кроме того, ясное представление о нем дает переписка юного Прокофьева с друзьями, особенно с Н.Я. Мясковским.

Судя по этим документам, а также по произведениям консерваторских лет, никаких качественных трансформаций личность Прокофьева не претерпела. Стилиевые зигзаги периода исканий отражали не внутренние противоречия, а, как это ни парадоксально, именно единство личности, которая сверкала множеством граней. Прокофьев всегда испытывал неистребимый, иногда стоящий на грани риска, интерес к всему новому, необычному, к *разному*. Романтическому монуизму индивидуального стиля Прокофьев противопоставил *разностиллие* не как результат эклектичности или сознательно-го моделирования, но как естественный художественный отклик на бесконечное разнообразие мира, сюжетов, образов. Именно эта концепция искусства, нарушавшая привычные ожидания, была новой и прежде всего этим эпатировала слушателей. Одновременно нарушались и нормы традиционного языка, что тоже было проявлением жадного интереса к неизведанному. Метафизическая картина мира при этом не менялась – просто мир открывался своими новыми сторонами. Новаторство стало отличительной чертой Прокофьева-художника. Разумеется, оно шло вразрез с системой образования, получаемого им в Петербургской консерватории. Но было бы неверно делать из этого вывод, что годы учения он непрерывно

бунтовал. Фронда, конечно, имела место. Его раздражали педантичность и догматизм консерваторской системы обучения – вольнолюбивая мысль молодого новатора рвалась за пределы школьной методы, не укладывалась в ее прокрустово ложе, и в «Автобиографии» мы найдем немало пассажей, относящихся к сухой манере преподавания А.К. Лядова. Но то критика, так сказать, «по пути». Главное же, чем возмущался Прокофьев – это леность Лядова, пропускавшего занятия, его высокомерное презрение к живой творческой мысли. Занятия Лядова нередко сводилось к выискиванию ошибок, в чем он был поистине непревзойденным мастером, что подвигло насмешливого Прокофьева вести своего рода «бухгалтерию» ошибок, которые тот находил в студенческих работах по гармонии. И все же Прокофьев ценил Лядова за прочные знания и стремился их получить (о том говорят, например, попытки заниматься у него частным образом, когда в 1905 году Петербургская консерватория оказалась закрытой из-за волнений среди студентов, а ряд профессоров во главе с Римским-Корсаковым вышел из ее преподавательского состава). Столь же серьезно он относился и к занятиям по контрапункту, инструментовке, дирижированию. С детства Прокофьеву было свойственно поглощение самых различных знаний. Как подлинный интеллектual, он стремился к прочному профессионализму, видя в нем базу творчества. То же относится к занятиям по фортепиано. Но здесь Прокофьев оказался не по летам расчетлив. А.А. Винклер сыграл немалую роль в достижении Прокофьевым технической свободы. Однако приобретая ее и отдавая себе отчет в том, что тот ничего больше дать ему не может, Прокофьев, помучившись немного угрызениями совести, все же решился перейти в класс А.Н. Есиповой.

Огромный талант и новаторство Прокофьева не могли остаться незамеченными. Будучи еще студентом, он получает приглашение участвовать в концертах Вечеров современной музыки, где знакомится с деятелями «Мира искусства». Так он входит в круг молодых композиторов, с которыми связывали надежды на будущее русской музыки наиболее передовые ее деятели. Феерическое исполнение на выпускном экзамене Первого фортепианного концерта открыло ему широкие двери в большую музыкальную жизнь.

К этому рубежу Прокофьев пришел в единстве разносторонних свойств своей человеческой, а следовательно, и творческой личности. Энергия, напор, уверенность в своих силах и правильности своих решений, отсутствие каких-либо сомнений, сантиментов, воля к самоутверждению, неистощимая работоспособность, неизменная императивность – все было готово к «покорению мира».

Еще одна немаловажная деталь. Прокофьев осознавал себя прежде всего *артистом* – в высоком смысле этого слова – то есть *человеком искусства*. И видел в этом свое предназначение. Никакие исторические события, сколь бы ни были они судьбоносны, его не волновали, оставаясь за порогом чисто художественных интересов. Сверхавшаяся история существовала как бы параллельно его собственной жизни и артистической карьере, но он не чувствовал какой бы то ни было необходимости участвовать в событиях или в действиях, не имеющих отношения к профессии. Уезжая из России в 1918 году, он преследовал только одну цель – сохранить свободу творчества. Возвращаясь в Россию в 1934 году, полагал, что удастся сохранить *status quo*, независимость. Жизнь, однако, опровергла это наивное предположение. Она потребовала приспособливаться к новым условиям и хотя бы внешне выполнять ритуалы. Надо отдать должное Прокофьеву: он пытался противостоять давлению режима хотя бы уже тем, что создавал *качественную* музыку на темы, не только далекие от его интересов, но просто чуждые ему, решая, в первую очередь, не политические, а художественные задачи. Кантата «К 20-летию Октября» и опера «Семен Котко» могут быть тому убедительными примерами. Был, правда, менее удачный опыт компромисса – симфоническая поэма «Встреча Волги с Доном». Удач, однако, оказалось несравнимо больше. Причина в том, что художническое кредо Прокофьева этих лет не входило в острое противоречие с официальной эстетикой. Однако легенда о том, что первое изменилось под влиянием второго – не более чем заблуждение. Изменения в мировоззрении Прокофьева начали происходить задолго до возвращения в Россию, во второй половине 1920-х годов и были вызваны серьезным интересом к американскому течению, известному под именем «Христианской науки». Оно-то и заставило Прокофьева произвести глубокий

пересмотр своей системы этических воззрений, оказав глубинное влияние на творчество – в том числе, на музыкальный язык, область жанровых предпочтений и т.д. Но это – другая тема, к которой мы вернемся позже.

Детство Шостаковича сложилось совсем иначе и протекало в совершенно других условиях. Шостакович рос в Петербурге – городе, заслужившим недобрую славу своим сырым и ветреным климатом. Это было совсем иное пространство, нежели украинские степи, где так привольно дышится. У пространства Петербурга совсем иной воздух и другой стиль. Каждый город обладает своей семантической аурой. У Петербурга она особая. И дело не только в том, что его изрядно мифологизировала литература: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Белый, Блок. Сам город с его нагромождением домов, контрастами дворцов и убогих рабочих окраин, парадных площадей и тесных улиц, роскошных парков и дворов-колодцев представлял фантазмагорическими декорациями, в которых разыгрываются драмы реальной жизни. Это впечатление не случайно. Петербург полон парадоксов. Роскошная итальянская архитектура, требующая, казалось бы, сочной, южной природы, воздвиглась, подобно прекрасному мифу, среди холодных северных болот, где живет иная красота, словно нарисованная тонкими акварельными красками. Исполненный контрастов, Петербург властно втягивает каждого, кто в нем живет, в свое семантическое пространство.

Это, думается, способно многое объяснить в формировании личности Шостаковича, его интеллекта, душевных качеств, не говоря уже о неблагоприятном влиянии климата на его здоровье. Как многие петербургские дети, он страдал предрасположенностью к туберкулезу и в юности был вынужден серьезно лечиться. О том, как протекало детство Шостаковича, известно значительно меньше, чем о детстве Прокофьева. Что-то можно почерпнуть из воспоминаний разных лиц и писем его матери – Софьи Васильевны. Углубляться в эту область вряд ли стоит, но заметим, что маленький Шостакович, наверное, не был исключением: аура Петербурга оказала на него свое неизгладимое воздействие. Музыка постоянно звучала в доме Шостаковичей. Софья Васильевна училась в консерватории и, как писал композитор, была хорошей пианисткой.

У хозяина соседней квартиры собирались друзья, играли квартеты, трио. «Я заслушивался этой музыкой», – вспоминал позже композитор.

В отличие от Прокофьева, мальчиком Шостакович и не помышлял заниматься музыкой, но когда ему минуло девять лет, по настоянию матери он сел за рояль. Она же стала его первым педагогом. В пианистическом отношении маленький Шостакович развивался очень быстро. Одновременно появились попытки импровизировать и писать собственную музыку. Впоследствии Шостакович сжег все свои первые сочинения, но, по его свидетельству, все они были связаны с событиями, происходившими в революционном Петрограде («Солдат», «Гимн свободе», «Траурный марш памяти жертв революции»). Дальнейшее пианистическое образование Шостаковича происходило в музыкальной школе известного в то время педагога И.А. Гляссера, затем у А.А. Розановой-Нечаевой. Далее состоялась решающая встреча с А.К. Глазуновым, который указал на необходимость заниматься композицией, и в 1919 году тринадцатилетний Шостакович стал учеником Петроградской консерватории (Прокофьев в это время был уже автором «Классической симфонии» и «Мимолетностей»). По классу рояля он по-прежнему учился у Розановой-Нечаевой, впоследствии у Л. Николаева, а по композиции оказался в классе ученика Н.А. Римского-Корсакова, профессора М.О. Штейнберга.

Лучшие детские сочинения Шостаковича известны. Например, «Фантастические танцы». Об его игре написал Константин Федин, который вспоминал о поразившем его остром и сухом звуке, деловитой манере подачи музыкального текста. Нам представляется, что в этих наблюдениях зафиксированы свойства нарождающегося стиля будущего композитора, в частности, область острых, гротесковых скерцо.

Учился юный Шостакович с жадным интересом, scrupulously выполняя предписания педагогов. Несмотря на явно пробуждавшиеся новаторские порывы, Шостакович не фрондировал и не пытался себя противопоставить традиционной системе обучения. Для него играли большую роль такие понятия, как *знание*, *мастерство*.

И все же сведений о детстве Шостаковича явно недостаточно, и, прежде всего, потому, что сам композитор распро-

страняться о себе не любил, литературных автобиографий не писал и дневников не вел. Мы назвали Прокофьева «человеком с пером в руке». О Шостаковиче этого не скажешь. Он предпочитал писать только ноты, да и то лишь после того, как созревала сама музыкальная мысль. Что же касается слов, то к ним Шостакович с молодых лет испытывал недоверие – слишком часто ему приходилось наблюдать, как они играли роль камуфляжа, пряча истину. (Именно поэтому он впоследствии предпочитал прибегать к услугам других, что избавляло его от необходимости выполнять словесные ритуалы и от неприятной повинности говорить неправду.) Больше известно о его юности и молодых годах в целом – они нашли весьма широкое отражение в опубликованных в последнее время мемуарах современников и в переписке композитора с друзьями и коллегами. Особый интерес с этой точки зрения представляют воспоминания друга ранней юности В.М. Богданова-Березовского¹, учителя композитора – М.О. Штейнберга², известного русского дирижера Николая Малько (впервые исполнившего Первую симфонию Шостаковича и активно ее пропагандировавшего во время своих гастролей за рубежом), письма к Б.Л. Яворскому³ и к другим лицам. В этих документах Шостакович предстает юношей, живущим весьма напряженной внутренней жизнью, человеком невероятно эмоциональным, нервным и импульсивным, подверженным бурным вспышкам чувств, при этом легко ранимым, переходящим от восторга к отчаянию, и, несмотря на огромный талант, вечно сомневающимся, неуверенным в себе. Он беспрестанно чувствовал потребность в поддержке окружающих, в искренней дружбе; его письма наполнены признаниями в любви к людям, действительно любящим его или делающим вид, что любят; он постоянно боялся утратить друзей. Жизнь Шостаковича

¹ См.: Ковнацкая Л. Шостакович и Богданов-Березовский // Шостакович. Между мгновением и вечностью. Документы. Материалы. Статьи. СПб., 2000. С. 16–59.

² См.: Данскер О. Шостакович в дневниках М.О. Штейнберга // Там же. С. 60–82.

³ См.: Дмитрий Шостакович в письмах и документах. М.: ГЦММК им. М.И. Глинки, 2000. С. 9–132.

можно разделить на периоды, обозначив их именами друзей: В.М. Богданов-Березовский, Б.Л. Яворский, И.И. Соллертинский, И.Д. Гликман. У каждого из этих периодов свое содержание, свой тип отношений. Содержание менялось не только в зависимости от человека, с кем завязывалась дружба, но и по мере взросления композитора, роста его человеческой и художественной зрелости. Постепенно уходили экзальтация, неуверенность в себе, сомнения в своих силах, способностях, сентиментальность. Пожинавший плоды всемирной славы, молодой Шостакович выглядел более спокойным, а со временем – еще в молодые годы – обрел и «профессорскую солидность». Он выработал внешнюю манеру поведения, более соответствующую положению всемирно признанного композитора – сдержанную и неизменно вежливую решительно со всеми. И только во время звучания собственных произведений в мимике, в идиомоторике проступали эмоциональность и нескрываемое волнение¹, оставшиеся на всю жизнь. Маска спокойствия, которую он порой надевал «на людях», не всегда могла скрыть бурлящего потока нервной энергии, вследствие чего Шостакович казался со стороны человеком во многом загадочным и вызывал к себе, наряду с почтением, трепетное, почти мистическое чувство.

Еще в молодые годы Шостаковичу суждено было стать мэтром. Тому способствовали его творческие успехи, главным образом как композитора. Он намеренно стремился войти в бурно кипящую в конце 1920-х годов художественную жизнь, желая укрепить свое положение, да и по материальным соображениям². Но не исключено, что активное участие в процессах, происходящих в культуре молодой Советской республики, было вызвано инстинктивной потребностью реализовать

¹ «Какой нервный человек», – сказал о нем И. Стравинский.

² После смерти отца, Дмитрия Болеславовича, семья осталась без средств, терпела жестокую нужду, а сам Шостакович в это время болел туберкулезом. Все это заставило начинающего композитора, как известно, работать в кинотеатрах импровизатором, сопровождая немые фильмы. И хотя он быстро возненавидел эту работу, вероятно, опыт импровизации в кино сослужил ему службу позже, в работе в драматическом театре, в том же кино, но уже звуковым.

себя. При этом, возможно, его не очень интересовала политическая сторона дела. Во всяком случае, то, что по отношению к Мейерхольду Д. Золотницкий назвал «романом с властью»¹, у Шостаковича носило менее основательный характер. Попытки включиться в русло официальных событий были. До сих пор идут споры о Второй и Третьей симфониях². Как известно, сам композитор не относил эти свои детища к творческим удачам. Поэтому пересмотр оценок этих двух сочинений стал уделом дальнейших музыковедческих штудий.

Шостакович быстро вырос, обретая зрелость, превращаясь в крупного мастера. Молодой композитор делался заметной фигурой на советском музыкальном Олимпе, с его мнением считались, он был желанен в разных, но, разумеется, в более радикальных музыкальных сообществах³. Закономерно определилось его место в том направлении, которое получило обобщенное наименование «современничества». Но, как стало ясно теперь, после опубликования многих материалов, у Шостаковича складывались неровные отношения с ЛАСМ, и, уйдя из этой организации, он примкнул к «Кружку современной музыки», организованному Б.В. Асафьевым. Впрочем, отношения с последним тоже не заладились. Известны инвективы Шостаковича, произносимые им в адрес этого деятеля советской музыкальной культуры. Но эта «организационная» сторона была внешней, сопутствовавшей, а творческое развитие молодого композитора шло по своим законам.

Выше мы говорили о Прокофьеве как удивительно целостной личности. То же самое можно утверждать и в отношении

¹ Золотницкий Д. Роман с советской властью. М., 1999.

² См., к примеру: Акопян Л. Отверженные детища Шостаковича // Шостакович. Между мгновением и вечностью. С. 204–242.

³ Любопытные сведения сообщил нам в свое время Ю.Я. Вайн-коп, композитор и музыковед-лектор, который был и свидетелем, и участником многих общественных процессов ранних этапов советской музыки. По его словам, тогда лидировали два молодых композитора: Гавриил Попов и Дмитрий Шостакович, причем среди новаторов первым некоторое время назывался именно Попов, а не Шостакович. Позже положение стало меняться, и Шостакович занял прочное положение первого.

Шостаковича, разумеется, с оговоркой, что это была совсем иная личность, с другим мировоззрением, другой психологической структурой. То есть другая цельность. Но личность художника формирует контекст его искусства. Следовательно, оно представляет собой запечатленную в художественной форме *интерпретацию мира*. Поскольку в искусстве человек предстает в своей целостности, невозможно отделить, так сказать, *личность человеческую от личности художественной*. Они едины, неразделимы и вместе с тем несводимы одна к другой.

В связи с этим хотелось бы вспомнить плодотворную идею М. Бонфельда о существовании наряду с реальной действительностью *действительности художественной*¹, являющейся продуктом художественной обработки реальности и существующей параллельно первой. Художественная действительность – это, собственно, мир Искусства, область особой деятельности человека и соответствующих ей особых законов. Совершенно ясно, что действовать в этой области может только индивид, наделенный соответствующими способностями и знаниями. Сам факт существования художественной действительности позволяет говорить о феномене *художественной личности* как ее творце. Конечно, художественная личность неотделима от психологической структуры человека вообще, от присущего ему отношения к миру и в этом смысле является ее *продолжением*, но продолжением *трансформированным* в соответствии с требованиями художественной деятельности. Выражаясь метафорически, можно утверждать, что искусство *переводит* человеческую личность на свой язык.

В основе искусства Нового времени лежит основополагающая формула: *Я – Мир*, и в зависимости от того, что оказывается в центре внимания художника, – *Я* или *Мир* – складывается тип искусства, его направление. Излишне доказывать, что этот выбор находится в прямой зависимости от психологического склада художника и от его мировоззрения. Сравнивая искусство Прокофьева и Шостаковича, мы видим глубочайшие различия

¹ Бонфельд М.Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007.

в психологической структуре этих двух столь непохожих друг на друга людей, олицетворяющих резко противоположные полюсы мировосприятия. Прокофьев с его ярко выраженным оптимизмом, монолитно целостным и прямолинейным характером, бьющей ключом энергией и активным самоутверждением, и Шостакович, склонный к пессимизму, рефлексии, самоанализу, – являют собой абсолютно разные человеческие типы. Неудивительно, что их искусство оказывается столь далеким друг от друга. Центром внимания первого становится *Мир*, открывающийся наблюдателю в разнообразии своих форм, в контрастах света и тени. Источником художественного анализа второго оказывается человеческая личность (*Я*), данная в процессе сложного осмысления конфликтной реальности. Поэтому искусство Прокофьева обретает всецело *объективный* характер, в то время как в искусстве Шостаковича очевиден *субъективный* уклон.

При всей противоположности, представленные в их творчестве концепции искусства не антагонистичны, не исключают, а скорее взаимно дополняют друг друга. Мир нельзя свести к одной исчерпывающей художественной формуле. Таких формул было и будет много. Мы найдем параллельное сосуществование объективного и субъективного типов искусства в сравнительно недавнем прошлом. Для этого достаточно назвать Римского-Корсакова и Чайковского. Разумеется, это условная параллель. Если, скажем, в музыке Прокофьева можно усмотреть некоторые следы воздействия художественной стилистики Римского-Корсакова, то между Шостаковичем и Чайковским, кроме общей для обоих принадлежности к симфонической традиции, серьезных стиливых контактов нет. Что же касается субъективного уклона творчества, то именно искусство Шостаковича дает основания считать, что оно может иметь разные источники, и романтическая концепция конфликта между личностью и обществом отнюдь не является единственной. Шостакович не был романтиком. Он смотрел на жизнь трезво, видел ее в черно-белых красках и не допускал и намека на ее идеализацию. Сходство между субъективизмом Шостаковича и Чайковского оказывается чисто внешним. Так, для обозначения сил зла Шостакович редко прибегал к символике, популярной в искусстве XIX века, и чаще обращался

к бытовой музыке (марш, танец), к музыкальным знакам «низовой культуры». Он не поэтизирует силы зла. Они зарождаются в человеческом обществе, в самом человеке, не оставляя места для иллюзий относительно его природы. Источником его творчества становится проза реальной жизни, увиденная глазами свидетеля, но сформулированная в виде жесткой целостной философской концепции.

Глубочайшие различия между двумя мастерами заключаются в том, что Прокофьев предстал заинтересованным *наблюдателем жизни* во всем ее эмпирическом разнообразии, в то время как Шостакович выступил ее *пристрастным аналитиком* и *интерпретатором*, если не судьей. Эмпиризм влечет к *показу*, сообщает музыкальному материалу *характерность*; при этом внешние черты окружающего мира *интериоризируются*, становясь внутренне присущими музыке; психическое и физическое сливаются в едином музыкальном образе. Музыка Прокофьева обретает свойства *искусства представления*. Напротив, музыка Шостаковича воспринимается как *искусство переживания*, ибо обращена к эмоциям, заставляет слушателя оценивать происходящие в ней события, конфликты, катастрофы как *личное*. Так, симфонии Прокофьева разворачиваются как *картины*, где работает заполняющий их самоценный музыкальный *материал* и где каждый момент звучания интересен своей неповторимостью. Симфонии же Шостаковича рождаются на основе обдуманных и выстроенных *идейных конструкций*, смысл которых, сколь бы ни был он сложен, в конечном счете может быть вербализован. Эмпиризму Прокофьева контрастирует «теоретичность» Шостаковича, чьи инструментально-симфонические замыслы могут быть сконцентрированы в обобщающих, умопостигаемых формулах.

Природное тяготение (с детства) Прокофьева к «искусству представления» естественно привело его к театру. Ничто так ярко не манифестирует эмпиризм Прокофьева, как его оперный и балетный театр. Что ни опера, что ни балет, так новая внутрижанровая разновидность. Прокофьев был верным слугой сюжета и отдавал должное литературному тексту. Собственный стиль никогда не довлел над ним и новым замыслом. Не случайно, сочинив восемь опер (девятая осталась незаконченной) и семь балетов, он стал *по преимуществу* театральным

композитором. «Теоретичность» же Шостаковича в сочетании со склонностью к анализу, к «искусству переживания» столь же естественно сделали из него *по преимуществу* симфониста. Автор пятнадцати симфоний, он создал всего две оперы (третья, «Игроки», осталась незаконченной) и три балета. Но дело не только в жанровых предпочтениях. В отличие от Прокофьева, Шостакович с трудом подчинялся требованиям сюжета и литературного текста, чаще стараясь подчинить их себе, «вправить» в границы собственного стиля и замысла.

В инструментальных произведениях Прокофьева мы встречаемся с той же театральностью, но сублимированной, отделенной от ее жанровых форм воплощения. Более того, в симфониях, концертах, сонатах театральность словно вырывается на простор свободно играющей фантазии, оказываясь в причудливом переплетении с чисто инструментальной стихией. Движение покоряет огромные музыкальные пространства, достигая невиданной по своей мощи энергии. Юмор становится самостоятельной сферой человеческого духа, эволюционируя от легкой насмешки до грохочущего смеха, полного сарказма. Брызжащее веселье карнавальных масок, увлеченность ритмикой танца, сказочность, способность к постижению красоты, контрасты грандиозного и мимолетного, лирического и драматического – все это предстает на сцене бесконечно разнообразного *театра жизни*.

Шостакович не был характерологом, и характерное – не главное в его симфониях. Человеческий характер интересовал его лишь постольку, поскольку выражал ту или иную идею, а идея раскрывалась прежде всего через эмоцию. В этом смысле Шостакович в большей степени следовал классикоромантической традиции, складывавшейся в европейской музыке на протяжении XVIII и XIX веков. Катерина Измайлова предстает ярким характером только потому, что ею движут сильные эмоции – слепая страсть, любовь, отчаяние, ненависть, месть, горькое разочарование. Этот персонаж – клубок сплетенных между собой противоречивых чувств, которые играют ею, словно ветер листом, сорвавшимся с дерева. Они управляют ею, диктуют ужасающие по своей преступности поступки и ведя к гибели. У Катерины нет сложившегося характера. Она – человек, оказавшийся вне системы моральных

ценностей. Ветхозаветная (она же христианская) заповедь «не убий» для нее ничего не значит. По сути, Катерина выражает идею, ведущую свое происхождение от Достоевского – идею вседозволенности, которая оказалась удивительно современной в годы написания оперы и которая возобладала в то лютое время на всем пространстве сорвавшейся с нравственных цепей страны. Сказанное о роли эмоций в создании образа центральной героини не означает, что в «Леди Макбет Мценского уезда» («Катерине Измайловой») нет характеров. Они есть и – более того – сатирически заострены, поданы как негативный фон свершающейся драмы. Сатира всегда сопровождала центральные эмоциональные идеи и в симфониях Шостаковича, оттеняя их своей отрицательной заряженностью. Главное же то, что в опере им нет позитивной альтернативы.

Мы затронули «Леди Макбет Мценского уезда» для того, чтобы на примере оперы показать путь Шостаковича к характеристике человека. Еще раз подчеркнем: этот путь пролегает через мир эмоций. Музыкальный образ для Шостаковича – прежде всего образ эмоциональный. Катерина Измайлова как оперный персонаж не дает повода в том усомниться. И все же убедительнее всего принцип эмоциональной характеристики проявляет себя в инструментальной музыке и прежде всего в симфониях. Драматургию симфонии можно рассмотреть как цепь сменяющихся состояний. Грамматика сонатного цикла позволяет достаточно точно распределить моменты экспонирования, развития, кульминации, что сообщает музыкальной форме Шостаковича синусоидальный контур, логично распределяя стадии напряжения и релаксации. Каждая из таких стадий получает свое место благодаря тому или иному эмоциональному решению, с одной стороны, и нормам музыкальной формы, с другой. В опере главенство эмоции не обязательно. Спасают действие, мизансцена, поступок, участие речи, сценическое движение в целом. В инструментальной музыке, где ничего этого нет, драматургическое целое создается благодаря точному распределению эмоциональных нагрузок. Шостакович достигал столь высокой степени определенности в построении «драмы чувств», благодаря чему она обретала почти зримую наглядность, как если бы развивалась по некоей программной канве. Было бы, разумеется, большой натяжкой

назвать симфонизм Шостаковича инструментальным театром, но вместе с тем нельзя и отрицать, что, действуя в чисто инструментальной сфере, он мог заставить музыку достигать едва ли не высшей формы образной и ситуационной конкретности.

Здесь мы соприкасаемся с трудно формулируемой областью музыкальной семантики. То, что музыка всегда семантична, причем в каждый момент своего звучания, не может вызвать сомнений – иначе она была бы просто не нужна. Но форм и степеней семантичности столько, сколько музыкальных языков, жанров и стилей. Отсюда необходимость осторожности формулировок. Нам поможет то, что в этой области пролегают очевидные различия между Прокофьевым и Шостаковичем. Но для этого надо прежде всего выделить участок сравнений. Таким участком станет инструментальная музыка, ибо здесь специфика музыкальной семантики выступает в чистом виде. Семантические возможности инструментальной музыки очень велики, но мы начинаем ощущать их предел, когда музыка преступает собственную специфику и претендует на моделирование внемузыкальных явлений. В таких случаях у нас появляется подозрение в наличии программного замысла. Конечно, внемузыкальное начало играло немалую роль в творческих интенциях Прокофьева. И все же не такую, чтобы мы могли предполагать наличие программы. Внемузыкальное проникает в музыку Прокофьева, так сказать, на общих основаниях – через совокупность ассоциаций, аналогий, синестезий, моделирование разнообразных форм движения и энергетики; через ритм, фактуру, мелодику и т.д. Этого оказывается достаточно, чтобы она обрела и сумела передать другим всю полноту жизни, как ее переживал сам композитор. Музыка Прокофьева не пересекает границу чисто музыкального, оставаясь в его пределах. Но внемузыкальное уже находится как бы в *преддверии* его музыки и готово вот-вот открыть эту дверь.

Шостакович пересекает границу между музыкальным и внемузыкальным. Его музыка активно вторгается в жизнь. Его творчество – ответ на вызовы реальности. Вызовы, внушающие тревогу, но и мобилизующие волю к сопротивлению. Замыслы Шостаковича питались современностью, ее конфликтами и проблемами. Композитор искал способы передать

их, оставаясь в границах инструментализма. Но для этого он должен был так организовать музыкальную ткань, чтобы, не прибегая к помощи слова, участие внемузыкального было для слушателя очевидным. Иными словами, симфония должна была обрести черты *сюжетности*. Это не то же самое, что программность. Программность есть вид синтеза слова и музыки, предусмотренный в творческом процессе совершенно осознанно. Сюжетность указывает на присутствие определенной логики в последовательности музыкальных событий. При всей условности этого понятия оно подкрепляется не только целенаправленностью симфонического развития, но и недвусмысленными ассоциациями, вызываемыми различными приемами, например деформацией бытовых жанров. В результате у слушателя возникает достаточно четкое представление и о стадиях развития, и о его «участниках». Интрига усилена тем, что музыкальное пространство инкрустировано аллюзиями, символами, цитатами и автоцитатами, монограммами, указывающими, с одной стороны, на участие каких-то реальных явлений, а с другой, сохраняющих *неопределенность*, даже некоторую загадочность. Попытки разгадать эти знаки были, есть и будут. Другой вопрос, сколь полезны они. На наш взгляд, по крайней мере не обязательны. Ведь если бы Шостакович хотел посвятить в свою тайнопись слушателей, он это бы сделал. А если не сделал, значит хотел оставить все на уровне многозначности, свойственной инструментальной музыке. «Семантическим весом» и семантической дифференциацией обладают практически все элементы его музыкальной ткани. Благодаря смене семантических оттенков музыка Шостаковича обрела способность «говорить», вызывая желание находить параллельный ей ряд в реальности.

Искусство Прокофьева оставалось только в границах искусства. Искусство Шостаковича пересекало границы искусства для того, чтобы сказать свое слово о жизни.

Проблема единства художественного мышления

Трудно говорить о единой теме творчества Прокофьева. Эмпиризм его художественных идей, их привязанность к сюжетам, жанрам, жанровым разновидностям, искренняя

увлеченность разными, подчас резко контрастными, творческими заданиями – все это, казалось бы, мешает установить то, что объединяет подчас противоположные по духу и стилю сочинения. В самом деле, что общего, скажем, между операми «Любовь к трем апельсинам» и «Огненный ангел», или между Третьей и Пятой симфониями, или между «Сарказмами» и «Мимолетностями»? Прокофьев был в европейской музыке одним из первых, кто смело заявил право художника на смену художественных интересов, типов творческих заданий и, следовательно, стиля. Лишь с конца 1920-х годов начинает прорисовываться новая и, в общем, единая тема творчества – тема этической красоты, – что было вызвано достаточно устойчивой приверженностью к христианской науке. Но до того единство темы не просматривается. Наоборот, настроенный на новаторство, на эпатаж, молодой Прокофьев стремился поражать слушателей неожиданностью выбора музыкальных сюжетов и решений, сменой стилевых установок.

И все же феномен единства в творчестве Прокофьева существовал, несмотря на разнообразие заданий. Только проявлял себя он по-своему. Назовем этот феномен единством *художественного мышления*. Речь идет о самой материи музыки. В этой области у Прокофьева прослеживаются общие принципы. Для того чтобы они обнаружили себя оптимально, важны линии, объединяющие разные сочинения. Сам композитор считал, что таких линий у него четыре: *классическая, новаторская, токкатная, лирическая*. К этой чисто эмпирической классификации надо отнестись с должным вниманием, поскольку она отражает авторское самоощущение. На самом же деле таких линий было больше, к тому же они переплетались, эволюционировали вместе с самим творчеством. Неоспоримо, например, существование линии, связанной с интересом к варваризму («Токката», «Наваждение», «Скифская сюита», Вторая симфония). Любопытно, что линия варваризма смыкается с урбанистической, причем именно благодаря общим по тенденциям средствам музыкального языка (ритмическое остинато, диссонантная, выходящая подчас за рамки тональности, гармония, примитивный тематизм). Где-то близко от них формировалась и линия «сильных эмоций», как назвал ее сам автор в связи

с «Огненным ангелом». Достаточно определенно складывается в отдельную линию прокофьевский юмор; это целая область его неистощимой творческой фантазии – от жестких «Сарказмов» до добродушных шуток «Дуэньи». И, конечно, в связи с юмором формируется вся скерцозная линия Прокофьева, где господствовала стихия прокофьевского ритма – одна из самых репрезентативных для его искусства. Наверное, классификацию можно расширять и дальше, но, думается, сказанного достаточно, чтобы представить разнообразие тематико-стилевых линий как органическое свойство творчества Прокофьева. Нас, однако, интересуют точки схождения разных линий. Они концентрируются в средствах музыкального языка. С одной стороны, существует их явная дифференциация (мелодика в лирической линии, ритм в токкатной, диссонантная гармония вместе с остинатным ритмом в урбанистической и т.д.). С другой – типизированных средств оказывается меньше, чем линий. Одни и те же виды ритма, фактуры, гармонии и т.п. коcząют по разным линиям, и, значит, должны менять свои семантические оттенки, приспосабливаясь к разным художественным целям. Иными словами, у Прокофьева были излюбленные комплексы средств, которыми он оперировал, решая разные задачи. В этих-то комплексах, объединяющих сферы ритма, мелодики, гармонии, тональности и т.д., и проявлялось единство музыкальной материи. Темы творчества, образы, замыслы могли меняться и менялись в широких пределах, но в руках у композитора всегда был наготове набор средств, которые, подвергаясь гибкому варьированию, помогали ему достигать нужных художественных эффектов в разных художественных ситуациях. А за единством музыкальной материи стояло единство мышления, целостность художественной натуры.

Иначе обстоит дело в творчестве Шостаковича. Если у Прокофьева единство приходится доказывать, собирая его из «разного материала», то здесь оно налицо, лежит, так сказать, на поверхности как следствие предельной концентрированности художника на главной теме-стержне творчества. Это роднит Шостаковича практически со всеми симфонистами, начиная с Бетховена. Почему с Бетховена? Потому, что именно у автора Девятой симфонизма вышел за рамки чистого инструментализма и вторгся в область немзыкальных – общечеловеческих

и метафизических проблем. То, что мы именуем «темой Шостаковича», и есть, по сути, некий *идейный комплекс*, выражающий мировоззренческое кредо автора и формирующий стиль его симфоний.

Эта тема стала прорастать у Шостаковича с первых сочинений, но собиралась в единую концепцию лишь постепенно, причем каждое сочинение вносило в данный процесс свой вклад. Конечно, главное место в раннем периоде принадлежит Первой симфонии. Темы в том виде, в каком она предстала в зрелых сочинениях, в ней еще нет. Но ее отдельные грани, проступающие сквозь традиционную структуру цикла, уже заметны. Так, например, имеется интонационная связь между медленным Вступлением и I частью: мысль «перетекает» из темы Вступления в главную партию, она уже задана, но в своем подлинном облике предстанет только в главной партии. В более совершенном виде эта композиционная идея будет применяться в зрелых симфониях. Важен, однако, сам принцип: симфония рождается из единого интонационного зерна, в силу чего произведение напоминает путь саморазвития. Стоит обратить внимание на нежную вальсообразную побочную партию: территория побочных партий и в будущем останется прибежищем нежных лирических тем. Ритмически напористое скерцо, содержащее блестящую находку – включение в решающий момент фортепиано с его ударной звучностью и токкатной артикуляцией, – заставляет поставить его в ряд всех аналогичных частей будущих симфоний. Разумеется, это еще не «злое скерцо», но в нем уже есть энергия, стремительный напор и оттенок этакой ухарски «хулиганской» позы, в которой слышатся отзвуки музыки улицы. Отметим и вихревой финал, в котором прослушиваются нотки романтической inferнальной жути. Таким образом, трагедии еще нет, но есть уже ее *предчувствие*.

Перешагнем сразу в период зрелости. Тема окончательно сформировалась именно в нем. С Пятой симфонии начинается целая череда хрестоматийных произведений этого жанра, где центральная тема творчества Шостаковича обсуждается в разных, подсказываемых временем и собственными намерениями композитора, аспектах. Не будем занимать место трактовок, в которых явно ощутим привкус политической конъюнктуры

(«становление личности»). Обратимся к наиболее распространенной версии: конфликт личности с силами зла. Она вполне вписывается в драматургическую структуру симфоний (Пятой, Седьмой, Восьмой, Десятой, Одиннадцатой, Пятнадцатой), без особого труда подтверждается происходящими в них музыкальными событиями. И все же эта версия неточна. На первый взгляд, она представляет собой кальку с романтического конфликта, в котором личность противопоставлена року, судьбе, фатуму, за которыми (по привычной интерпретации) скрывается враждебное общество. У Шостаковича все много сложнее. Но романтическая схема здесь не подходит – она упрощает картину. У «героя» шостаковичевских симфоний отношения с обществом не однозначные, сложные. Мы не можем пройти мимо того факта, что нередко медитативная, исполненная глубоких чувств тема, характеризующая «героя», затем, пройдя процесс трансформации, превращается в «тему зла». Иными словами, одна и та же тема олицетворяет и личность, и противостоящее ей зло. Тема как бы *раздваивается*, расщепляется. То, что было сугубо внутренним, становится внешним, а внешнее в своих истоках восходит к внутреннему. Такой ход мысли не может быть случайным. У композитора имелись все возможности тематически размежевать противостоящие силы, однако этого он не делал и предпочитал более сложную коллизию. Эта коллизия кроется в *противоречивой природе человека*, причем *человека вообще* как вида. Человек может творить добро, но вместе с тем он является носителем всего того зла, что творится на Земле. Он един в двух лицах, и именно эта двойственность становится той сюжетной завязкой, из которой рождаются драматургические концепции многих симфоний. В ходе этого драматургического развития мы наблюдаем, как тема-источник, которая, казалось бы, олицетворяла человека как личность, трансформируется в агрессивную силу, несущую смерть. *Я* переоплощается в *не-Я*. Личность исчезает, растворяется в безликой массе, а вместе с личностью исчезает и мысль, заменяемая физической силой. Тема симфоний Шостаковича сложнее романтической, а по масштабу перекрывает и конфликт человека с машиной тоталитаризма. Этот последний оказывается лишь частным проявлением глубинной, природной, метафизической сути человека.

Нетрудно заметить, что темы творчества Прокофьева (имея в виду его поздний период) и Шостаковича противоположны друг другу, несовместны. Идеализация Прокофьева и скепсис Шостаковича находятся на разных полюсах философской оценки человека.

Тематизм и форма

Прокофьев и Шостакович принадлежали тому поколению новаторов XX века, для которых еще оставалась художественно актуальной дихотомия *тема – форма*. Форма может осуществиться только тогда, когда для нее есть подходящая тема, и, следовательно, форма есть вторичный способ существования темы; тема же выступает в качестве того сжатого, сконцентрированного семантического источника, из которого предстоит вырастить целое. Тема является условием порождения формы.

С создания тематизма начинается творческий процесс.

Творческий процесс Прокофьева состоял, прежде всего, в непрерывном продуцировании музыкальных мыслей. Ими он заполнял свои нотные записные книжки. При этом темы не всегда предназначались для проектируемых произведений, иногда они возникали безотносительно к какому-то творческому замыслу – сами по себе, и лишь впоследствии могли найти какое-либо конкретное применение.

У Шостаковича дело обстояло несколько иначе. Тема рождалась вместе с замыслом целого – более того, она была *источником* целого. Нередко произведение рождалось из одной единственной интонации – своего рода музыкального гена целостного музыкального организма. Шостаковичу был присущ интонационно-композиционный монизм. И, конечно, не могло быть и речи о трансплантации тематизма в другое сочинение, что нередко встречалось в творчестве Прокофьева (автоцитирование – принципиально другой случай).

Прокофьев и Шостакович были выдающимися мелодистами прошлого столетия. Понятно, скажем, происхождение мелодических шедевров позднего Рахманинова – он продолжал разрабатывать стиль, который возник в его творчестве раньше. Но Прокофьев и Шостакович как композиторы

сложились уже в XX веке, когда, казалось бы, сам феномен мелодии представлялся несколько проблематичным. Антиромантизм пересматривал весь набор музыкальных средств. И вот на этом общем фоне – не сразу, но последовательно – складываются два мелодических стиля, причем очень разных, независимых друг от друга. Факт многозначительный, бесспорно, противоречащий всему духу рационализма, столь свойственному музыкальному искусству XX века. Феномен мелодики не мог исчезнуть раз и навсегда – он должен был претерпеть обновление, что и случилось в творчестве Прокофьева и Шостаковича. Мелодические стили Прокофьева и Шостаковича *органичны, целостны*, неотделимы от всех других сторон музыки каждого из них.

Мелодические стили и принципы тематизма у Прокофьева и Шостаковича глубоко различны. У Прокофьева тема – это *готовое сформировавшееся целое. Прокофьев мыслит целостностями*. Поэтому его темы сравнительно невелики по масштабу, но благодаря гениальному мелодическому мастерству нередко производят впечатление построений необычайно широкого дыхания. Если представить себе созидание музыкальной темы как процесс, развернутый во времени и протекающий по законам отбора наиболее ценных интонационных элементов, то в родившейся теме этот процесс уже *свернут*: все, что ему предшествовало, свершилось в сфере музыкального бессознательного, и мы видим (слышим) только *готовый результат. Процесс свертывается в форму*. Но поскольку он все же происходил, соединяя элементы в целое, то его правомерно рассматривать как *синтез*. Подобный метод создания тематизма – *синтетический*, он приводит к *обобщенному* результату. Форма оказывается и новаторской, и чрезвычайно яркой, емкой, скульптурно выпуклой, словно высеченной из мрамора. Тема Прокофьева – это целостный портрет. Но не развивающейся эмоции, как у Чайковского или Рахманинова, и не песни-чувства, как у Шуберта или Шумана. Она похожа на кристалл. Ей присуща *классическая дистанцированность*; она не вовлекает нас в процесс переживания, но заставляет любоваться своей окончательной формой и ее своеобразием.

Тематизм Шостаковича основан на совершенно иных принципах. Конечно, среди тем, созданных Шостаковичем,

мы найдем немало традиционных целостных структур, но его вклад в развитие тематического мышления связан не с ними, а с феноменом *темы-процесса*¹.

Шостакович обнажает природную процессуальность тематизма, развертывая тему таким образом, чтобы процесс был явлен восприятию. Он основан на дискретных репликах, противопоставленных друг другу; кроме того, он организован полифонически: мелодическое действие происходит на разных этажах музыкальной ткани; реплики комплиментарны по отношению друг к другу. Идет «обсуждение» альтернатив. Поиск наиболее ценных интонаций выведен наружу, так сказать, эксплицирован. Мысль *совершается* «у нас на глазах». Многоэлементность, дискретность реплик, их конкуренция между собой, противопоставления и контрастность – все говорит об *аналитическом* типе мышления. Он симфоничен по своему существу, ибо в нем заложена идея развития, *становления* музыкальной мысли.

Обратим внимание на еще одну особенность таких участников экспозиционного изложения у Шостаковича. Они организованы как самостоятельная *музыкальная форма*, в них нетрудно различить разделы экспонирования, развития, кульминации и завершения. Иными словами, экспозиция мыслится как *целостное произведение*. В отличие от нормативной темы, которая фактически также является произведением, но малым, это *большое* произведение. Принцип большой темы, образующей самостоятельный раздел в экспозиции, ведет свое происхождение от Чайковского, от Малера, но организуется у Шостаковича по собственным законам.

По сути, Прокофьев тоже является сторонником большой экспозиции, образующей целостную форму. Однако достигает этого иными способами. Композитор оперирует не отдельными элементами, а целостной, уже сформированной темой. Каждая партия – вариационный цикл, где за одной вариацией

¹ Хотя вся музыка вообще есть процесс, поскольку развертывается во времени, мы имеем в виду здесь процессуальность иного плана – происходящую поверх онтологически исходной временной природы музыки, создаваемую с помощью особых способов организации музыкальной структуры (процессуальность второго плана).

следует анфилада других. В ходе вариационного развития тема претерпевает процесс модификации, меняя свой фактурный, гармонический, тембровый наряд; одновременно в ней происходят интонационные преобразования – одним словом, не теряя изначальной целостности, она изменяется внутренне. Этот метод также обладает признаками симфонизма, но иного типа. Экспозиция строится по террасообразной логике: каждое следующее проведение темы надстраивается над предыдущим и как бы вбирает его в себя.

Мир прокофьевского тематизма безгранично многообразен. Фантазия этого композитора словно специализировалась на изобретении тем, столь же ярких, сколь и необычных. Если вспомнить циклы «Мимолетностей», «Сарказмов», «Сказок старой бабушки», «Вещей в себе», можно убедиться, что композитор непрерывно экспериментировал, стремясь творить все новые и новые виды тематизма и все далее уходить от устоявшихся, традиционных его образцов. В зрелом творчестве продолжалось то, что наметилось еще в «песенках» и «собачках», – непрерывное расширение границ возможного.

Мир тематических идей Шостаковича также весьма богат и своеобразен. И все же нельзя не признать, что классификация тематизма Шостаковича представляется более легкой. Причина, думается, заключается в повторяемости характерных для него композиционно-драматургических ситуаций, требующих проверенных решений.

Лиризм мелодики Шостаковича не вызывает сомнений. Он глубок, ибо связан с философскими коллизиями симфоний, концертов, квартетов. Здесь немало светлых тем, свидетельствующих о стремлении к идеальной, чистой красоте. Но все же больше таких, колорит которых приглушен, как у растений, лишенных солнечного света (Четвертый, Пятый, Шестой квартеты). Сплав лирики и скерцозности имеется и у Шостаковича, но обладает иной психологической мотивацией. Это скорее реакция сознания (или чувства) на нечто враждебное. В такой лирике пульс бьется неровно, тревожно, и скерцозное начало повышает градус нервной реакции.

Сказанное позволяет, на наш взгляд, утверждать, что Прокофьев и Шостакович представляют в отечественной музыке разные, во многом даже противоположные виды музыкального

мышления. Для XX века эта ситуация типична. Как уже говорилось выше, «разбегание музыкальных вселенных» с годами только усиливалось и ускорялось. Но именно потому, что это различие типично для XX века, стоит присмотреться к нему внимательнее. Различия слишком значительны, затрагивают самое существо музыки (тематизм, форма, музыкальная драматургия), чтобы не попытаться заглянуть вглубь и выяснить, какие пласты музыкального мышления в этих процессах участвуют.

Речь идет о *способах существования* музыкальной мысли, формах ее бытия вовне. Но совершенно ясно, что способ существования находится в полной зависимости от свойств самой музыкальной мысли, от ее природы. Это хороший пример полного единства формы и содержания, если под формой понимать именно способ существования.

Различия в мышлении Прокофьева и Шостаковича имеют *глубинную онтологическую природу*. Разумеется, музыка всегда развертывается во времени. Не столь ясны отношения музыки с феноменом пространства; здесь, наверное, правильнее говорить о *метафорическом пространстве*. Если отношения со временем у музыки прямые и непосредственные, то для доказательства влияния на музыку пространственных факторов, пространственного мышления приходится строить цепь рассуждений, включающих ассоциации, аналогии, и только в конце ее обнаружить правомерность утверждения, что пространственные факторы играют в музыке структурообразующую роль.

Время в музыке тоже можно использовать по-разному. Оно может быть естественным условием ее существования, представляя возможность развертывания, а может проявить свою активность, вызывая самим фактом своего движения вперед соответствующий событийный ряд. Именно с таким видом музыкального времени мы сталкиваемся в музыке Шостаковича. Мышление Шостаковича аналитично, полифонично, процессуально, нацелено на развертывание симфонического сюжета. Но сюжет образуется лишь тогда, когда происходит непрерывная смена событий, когда нарастают изменения. Время в таких случаях проявляет свои скрытые креативные функции: на него, как на стержень, нанизываются *разные*, но логично

связанные между собой музыкальные события, время становится активным фактором созидания.

Сказанное в равной мере относится как к крупным разрабочным разделам формы, так и к тематизму. Процесс «сотворения» сюжета начинается с первого звука, распространяется по всей ткани, растет, порождая множественные отношения между тематическими элементами, вызывая их трансформацию, смену «масок», рождает грандиозные кульминации. Время движет этот процесс. Музыкальные события материализуют его. Музыкальное время – это артикулированное время.

Данная концепция музыкального времени впервые сложилась у Бетховена, была характерна для Чайковского (вспомним I часть Шестой симфонии). Спорадически она могла проявляться в музыке и других композиторов. Но у Шостаковича она обнаружила системный характер.

Прокофьев демонстрирует иной тип музыкального мышления. Для Шостаковича важна цель, которая будет достигнута только в конце процесса. Для Прокофьева интерес представляет сам процесс. Но это не процесс становления идеи, а процесс *звучания музыки*. Музыка у Прокофьева – *игра сугубо музыкальными ценностями*. Он и создает не сюжетную концепцию, а сами музыкальные ценности. Для него самодовлеющее значение имеет *музыкальный материал*. И, по сути, творчество Прокофьева было в первую очередь процессом создания материала. Этим он был занят практически все время, и с этой целью носил в кармане нотные записные книжки, куда вписывал музыкальные идеи, посещавшие его в любые часы и в любом месте.

Музыкальная ценность воспринимается как таковая только в том случае, если существует и предстает восприятию в качестве *целого*. Целостность же может быть признаком только пространственного объекта. Время не обладает свойством целостности – оно уходит в бесконечность за границы наличного бытия. И музыка, подчиняющаяся вектору движения времени, в принципе тоже должна была бы быть бесконечна. Но она конечна, ограничена во времени, и это придает музыкальному феномену целостность. Целостность же присуща *вещи*, чему-то *единичному, отдельному*. Единичность и отдельность – свойство пространственных объектов. Если музыкальный

феномен воспринимается как единичный, отдельный, он обретает свойство пространственности. В восприятии происходит интермодальная модуляция: перевод временных ощущений в пространственные, о чем писал еще Теплов.

Лучше всего эти свойства обнаруживают себя в музыкальной теме. Поэтому, если композитор мыслит целостными тематическими единствами, его мышление находится под влиянием музыкально-пространственных факторов. Прокофьев оперировал целостными темами, следовательно, в его мышлении преобладало пространственное начало.

Соответственно и его форма строилась из «музыкально-пространственных блоков», или «кадров», как не раз отмечалось; в его композиционном мышлении преобладали комбинаторика, монтаж, вариантный повтор, вариационная форма. Идея развития, которая должна была объединить отдельные блоки в нечто единое, пробивалась сквозь них с помощью вариационности.

Если мы проанализируем экспозиционные и разработочные разделы симфоний Прокофьева (Второй, Пятой, Шестой), некоторых концертов, то убедимся, что для Прокофьева вариационный принцип остается предпочтительным. Композиционная задача состояла в том, чтобы сочетать целостность темы с построением динамично развивающейся формы. Прокофьев повторяет тему, но повторяет не буквально, а всякий раз по-новому. При этом новые проведения надстраиваются над предыдущими. Сохранение сочетается с изменением, возникает динамичное развитие раздела формы, достигающего кульминации. При этом меняется тональность темы, ее гармоническая структура, ее фактура и тембровое решение. Террасообразное построение является наиболее типичным для Прокофьева.

Таким образом, если в музыкальном мышлении Шостаковича преобладало временное начало, то у Прокофьева – пространственное.

Всем сказанным, разумеется, не ограничиваются сходства и различия между двумя ведущими творцами русской музыки XX века. Многое останется, к сожалению, за бортом этой статьи. Например, проблема музыкального языка – важнейшая из проблем, связанных с деятельностью Прокофьева

и Шостаковича, но пока, к сожалению, недостаточно глубоко исследованная. Оба внесли значительный вклад в эволюцию музыкального языка, неизмеримо расширив его границы и создав, по сути, новые зоны для проявления ладового, тонального, гармонического мышления. При этом обнаружились бы не только различия, но и поразительные сближения. Думаю, что когда-нибудь все это должно стать предметом специального исследования. Ведь в творчестве этих двух гигантов создавались бессмертные ценности и решались судьбы музыки XX века.

На этом прервем наше сравнение двух выдающихся художников. Под занавес хотелось бы заметить, что если представить себе совокупность работ о Прокофьеве и Шостаковиче в виде единой книги, то закрывать ее, думается, рано. Стоит оставить ее открытой, чтобы вписывать в нее новые и новые страницы.

Теоретическая концепция Б.Л. Яворского

Болеслав Леопольдович Яворский (1877–1942) – один из самых ярких, творчески одаренных теоретиков в истории российского музыковедения XX века¹. Его влияние, особенно в тридцатые годы, было огромным, а ряд наиболее продуктивных идей и терминов сохранили (подчас в переработанном виде) актуальность до сих пор. Яворского можно было бы сравнить с ярко вспыхнувшей звездой, шлейф от которой остается еще долгое время. Талант, убежденность в своей правоте, сильный интеллект, непрерывно продуцирующий новые идеи, разносторонняя деятельность привлекали к нему учеников и последователей, сделав его фигуру популярной среди музыкантов, любителей и, конечно, теоретиков музыки. Не последнюю роль в этом играло и то обстоятельство, что новизна подходов к тем или иным проблемам (равно как и сами проблемы) была созвучна эпохе перестройки общественного сознания и рассматривалась как одно из ее проявлений. То было время бурных исканий в искусстве (литература, музыка, живопись, театр), в науке об искусстве, не говоря уже о философии. Время, когда еще ценилась яркая, раскрепощенная творческая личность, когда еще были возможны новизна мысли, новизна научной или художественной системы, позволявшие увидеть любое явление в новом свете. Скоро всему этому придет конец, и Яворский почувствует это на себе одним из первых. Но в науке сохранится память о наиболее плодотворном периоде его

¹ Б.Л. Яворский был разносторонне одаренным человеком – музыковедом, композитором, концертирующим пианистом, педагогом, оставившим множество учеников, лектором, организатором, проявил свои способности на постах директора Киевской консерватории, заведующего отделом музыкальных учебных заведений Главпрофобра, руководителя семинаров и т.д.

деятельности, совпавшем с началом XX века и 1920–1930-ми годами – периоде его неоспоримого успеха как музыкального деятеля и ученого.

Работы Яворского появились в период подлинной революции, совершавшейся в гуманитарной науке, – философии, психологии, социологии, языкознании, литературоведении. Ученые разных специальностей не только искали и находили новые причины давно знакомых следствий, но постигали неизвестные дотоле явления, позволявшие по-новому раскрыть механизмы языка, художественной формы в поэзии, литературы в целом, законы цвета в живописи. Наука обновлялась, снимая ветхие одежды прошлого и готовясь занять доминирующее место в идеологии нового века. Насколько созвучными времени оказались идеи Яворского? Сколь полно они были реализованы автором? И, наконец, пожалуй, самое важное: в какой мере его теория обогатила музыкознание?

Излишне доказывать взаимосвязь этих вопросов, но отнюдь не прямую. Было бы опрометчивым утверждать, что чем новее научная идея, тем больше от нее пользы. Это особенно верно в отношении науки об искусстве. Многое зависит от материала художественного творчества, степени его изученности, от практики искусства, наконец, от развитости самой науки. Невозможно обрубить связь с предшествующим опытом и сразу оказаться в новом измерении. Сложившаяся система понятий неизбежно будет сдерживать движение вперед, режиссировать поисками и влиять на выводы. К Яворскому это имеет самое прямое отношение. Его теоретические искания были созвучны новым веяниям в гуманитарной науке, но только в той мере, в какой ему удалось освободиться от цепей прошлого. Выдвинутые им идеи вполне соотносимы с поисками музыкой нового музыкального языка, но в ограниченных пределах. И все же, оценивая вклад Яворского, надо признать, что, как и Э. Курт, а позже Б. Асафьев, он способствовал созданию в музыкознании новой интеллектуальной атмосферы, преодолению традиционных рамок образовательных задач и переходу к собственному научному подходу.

Поэтому общая оценка вклада Яворского не может быть однозначной. Слишком противоречивой была натура этого разносторонне талантливого человека, слишком простыми

оказались пути его теоретических исканий, наконец, далеко не все, а лишь малая толика его замыслов была доведена до конца и состоялась в виде публикаций.

Число печатных работ Яворского и реальный масштаб его научных изысканий драматически не совпадают. Первых сравнительно немного. Количество же вторых с трудом поддается учету, не говоря уже о классификации. Архив Яворского¹ переполнен рукописями различного ранга и назначения. Здесь невообразимое число заметок, набросков, начатых, но неоконченных работ, планов, проектов целых исследований, черновиков, порой не единожды переписываемых и при этом получающих новое развитие, а также конспектов чужих книг, заинтересовавших Яворского с точки зрения их использования для изучения природы музыки, и многое, многое другое. Архив, к сожалению, до сих пор остается по-настоящему не обработанным; из него были извлечены для публикаций лишь отдельные относительно целостные рукописи, при этом вряд ли окончательно завершенные (не случайно автор их не отдавал в печать) и, скорее всего, ожидавшие доработки.

Разумеется, у каждого ученого существует разрыв между опубликованным и реально наработанным – это естественное положение дел, но у Яворского он приобретал экстраординарный характер, заставляя задуматься и о характере дарования этого человека, и о методах его научного труда. По складу своего мышления Яворский, безусловно, принадлежал к редкому типу ученых – генераторов идей. Он непрерывно продуцировал новые идеи или пытался применить к музыке чужие. То была гигантская исследовательская лаборатория, воплощенная в одном человеке. Лаборатория, где рождались целые теории, ставились и исследовались самые разнообразные проблемы, относящиеся к различным сторонам музыки, ее бытия и взаимоотношений с человеком. Если попробовать обобщить в одной формулировке область занятий Яворского, то таковой могла бы стать *«человек и музыка»*. Какое место занимает музыка в человеческой жизни? Как она функционирует? Каково

¹ Хранится в Рукописном отделе Государственного центрального музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки (Москва).

ее бытие? Вот, коротко говоря, над чем непрерывно работал ученый. Легко увлекающийся новыми перспективами и убежденный в своей правоте, он столь же легко увлекал за собой и других, заставляя их поверить в его излюбленные идеи. Яворский, бесспорно, обладал большой силой воображения и такой же способностью внушения, что вкупе с его чисто музыкальными дарованиями привлекало к нему последователей.

Появление в те времена ученого со столь стремительно расширяющимся кругом интересов, помноженным на интенсивность мышления, весьма симптоматично. В 1910–1930-е годы музыка все больше становилась объектом философской рефлексии, предметом внимания со стороны эстетики, психологии, социологии. Шел активный поиск ее места в социуме, в гуманитарной науке. Все больше ощущалась узость рамок традиционного музыковедения, ориентированного, в основном, на формирование профессионально образованного музыканта. Как глоток свежего воздуха, требовался прорыв в новые измерения, и Яворский стал одним из тех, кто стремился его осуществить.

Трудно назвать такую область истории, теории музыки, музыкальной философии или эстетики, которую бы не затронул Яворский. Достаточно, к примеру, перечислить названия его рукописей нескольких взятых наугад лет:

1916

Заметки о «звуковедении».

Заметки о музыкальной терминологии в ее историческом развитии.

Заметки о музыкальной науке.

Заметки о музыкальном мышлении.

Подготовительные работы по истории музыки.

Статьи о звуковом творчестве у детей.

Статьи: «Конструкция», «Проблема музыкального образа», «Принцип оформления», «Сущность музыки», «Слух».

1920

Статьи: «Творческая личность», «Исполнительские термины», «Символы в музыке», «Наука и искусство».

1921

Статьи: «Предмет музыкального искусства», «История фаз», «Эпохи музыкального искусства», «Моторность».

1931

Материалы: «Язык», «Элементы и принципы композиций», «Дыхание», «Настроение», «Эмоция», «Внимание».

1940

Статьи: «Исторический ход выявления и осознания композиторского конструктивного музыкального мышления», «Темпераментность», «Взволнованность», «Декламация», «Диалог», «Подготовка эмоционально-психологической эпохи», «Романтизм», «Поле слуха», «Звуковедение», «Конструктивизм», «Конструкция», «Интонация», «Мелодия».

Приведенные названия работ взяты из архива Яворского. Архив огромен, содержит богатейшие материалы для понимания направлений тех идей и методов, которые разрабатывал Яворский на протяжении всей своей жизни. Но материалы эти неравноценны как по форме, так и по содержанию. Их подробный анализ мог бы стать предметом специального исследования, и потому отметим лишь главное. Мы находим здесь рукописи готовых работ, например «Заметки о творческом мышлении русских композиторов», чаще статей, докладов. Большое место занимают черновые, подчас беглые наброски, краткие записи, порой содержащие пару фраз, несколько слов, ту или иную дефиницию, эскиз какой-либо классификации и т.п. Здесь планы будущих, оставшихся неосуществленными работ, конспекты прочитанных книг, нередко со следами попыток немедленно применения тех или иных научных концепций к музыке; письма и многое другое. К некоторым проблемам Яворский время от времени возвращался, переписывал, дополнял или заново пересматривал уже созданное. Другие рукописи хранят мгновенно сверкнувшую мысль, неожиданную аналогию, к которым он тоже собирался вернуться, доработать, но так и не нашел для этого времени. Одним словом, архив сложен, нуждается в коллективной обработке, а находящиеся в нем материалы требуют тщательного текстологического и концептуального анализа. К сожалению, в рукописях Яворского ничто не может быть безотчетно принято на веру, все должно быть подвергнуто кропотливому изучению. Рукописи, содержащие «сквозные», излюбленные Яворским идеи, должны быть сопоставлены друг с другом. Однократные записи – проверены

на сходства и отличия с другими. Неопубликованные работы необходимо сравнить с уже изданными.

Сложность и трудоемкость этой работы усугубляется избретенной Яворским терминологией, нигде им не разъясненной, но применяемой, тем не менее, безапелляционно. Неоспоримо, что каждый ученый имеет право создавать свой категориальный аппарат – важно лишь, чтобы вводился он достаточно корректно. На это у Яворского, видимо, просто не хватало времени, а убежденность в собственной правоте, возможно, и не требовала необходимой осторожности. В результате многие термины Яворского выглядят поспешными, непродуманными. Иногда на них лежит печать вульгарного социологизма. Несмотря на многолетние усилия ученицы Яворского Л.А. Авербух по расшифровке терминологии Яворского¹, она до сих пор остается областью загадок, объективно препятствуя публикации его рукописей.

Несмотря на указанные трудности, архив Яворского чрезвычайно важен для понимания поистине гигантского масштаба его теоретических исканий в течение сорока лет деятельности. Судя по разнообразию тематики, музыка для Яворского представляла собой явление неразгаданное, мало изученное. Оно лишь воплощалось в звуке, но не сводилось к нему. Поэтому доминантой его исканий было неудержимое стремление добраться до «начала начал», найти источник, «корень», из которого произрастает ее мощное древо. В этом смысле он являл

¹ Авербух Лия Абрамовна (1897–1985), музыковед, ученица Яворского. Отдала много времени организации архива ученого, систематизации и каталогизации его рукописей; работала над «словарем» Яворского, расшифровкой его терминологии. Автор статьи «Яворский в первом Московском государственном техникуме» (см.: Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма / Под общей ред. Д. Шостаковича. Т. I. М., 1964) и хронографа его жизни и деятельности (там же). Создала в Магнитогорске курс преподавания музыковедческих дисциплин по методу Яворского. В приведении в порядок рукописей Яворского участвовали и другие его ученики и последователи: В.В. Беляева, Н.Т. Бутенко, О.Н. Бутомо-Названова, В.В. Варгушина, Н.Б. Горлов, Н.В. Ляпидевская, С.И. Пилявская, И.С. Рабинович, С.Н. Рязов. В публикации II тома работ Яворского принял активное участие Б.И. Рабинович.

собой тип ученого, весьма характерный для своего времени. С одной стороны, он стремился вывести законы музыки из нее самой, а с другой, пытался обнаружить их в общих законах бытия. Отсюда его неослабевающий интерес к новым работам по философии, физике, психологии, языкознанию. Признаем, однако, что не всегда Яворский был достаточно разборчив в выборе источников знания, порой проявлял излишнюю доверчивость и поспешность, не учитывал некоторых приводящих обстоятельств идеологического плана, неизбежно влиявших на работы, скажем, по философии.

В многочисленных рукописях Яворского – в планах, набросках, незаконченных работах – мы встречаемся порой с поразительными прозрениями и догадками, которые опережали время. Так, именно Яворский стал разрабатывать проблемы лада, его структуры и порождающей функции. Именно ему принадлежит попытка постановки проблемы музыкального мышления, именно он придал весомое значение понятию интонации, выдвинул понятие симфонизма – впоследствии они стали по-своему разрабатываться Б. Асафьевым. Можно только пожалеть, что экстенсивный характер исканий не дал ему возможность сосредоточиться хотя бы на группе проблем. Иногда мешала излишняя поспешность умозаключений, заставляя принимать сходство за действие некоей общей закономерности. Так обстоит дело, например, с параллелью между ладовым и всемирным тяготением (гравитацией), к чему мы вернемся несколько позже.

Свою основную книгу – «Строение музыкальной речи» – Яворский опубликовал в 1908 году, когда ему был всего 31 год, хотя начал работать над ней где-то в 1900–1901 годах. Но именно в этой книге оказалась изложена единственная доработанная им целостная теория, получившая позже название теории ладового ритма. С нею он и вошел в историю музыкально-теоретической мысли. Отношение к этой концепции менялось – от восторженного к умеренно скептическому и, наконец, к полному отрицанию и забвению. И хотя эта теория ладового ритма действительно грешит известной абсолютизацией, излишней категоричностью, все же нельзя не признать, что она оказала значительное влияние на понимание ряда важных

явлений музыкального языка. А поскольку лад, ладовое мышление лежат в основе музыкального мышления в целом, то влияние теории Яворского незаметно распространилось и на другие стороны музыкального языка, включая гармонию, метроритм, интонацию. Нельзя не признать, что Яворскому удалось объяснить некоторые особые проявления мажоро-минорной системы, связанные с творчеством поздних романтиков (например увеличенный лад), а также предвосхитить новые явления музыкального языка, которые тогда только зарождались и заявили о себе в скором будущем (Скрябин). Короче, в структуре мажора он разглядел потенции ненормативных ладовых образований.

Теория ладового ритма и станет в первую очередь предметом нашего внимания. Нет, разумеется, смысла подробно пересказывать то, что можно прочесть в книге «Строение музыкальной речи», поэтому остановимся лишь на самых важных ее положениях.

Заметим, что книга была издана крайне небрежно, вышла с перепутанным порядком листов, а следовательно, и глав. Поэтому первое, что надо было сделать, это восстановить ее подлинный порядок. Сделать это необходимо не только для удобства исследования, но и для понимания самой концепции и, прежде всего, признаков ее целостности.

Итак, исходное расположение глав должно быть следующим:

Б. Яворский. СТРОЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ РЕЧИ.

Материалы и заметки. Москва, 1908

Часть I. Звуковая область музыкальной речи.

Глава I. Материал и законы музыкальной речи

Звук.

Время.

Законы.

Отношения.

Распределения.

Глава II. Применение отношений к звуку и времени

Двенадцать типов звуковых отношений.

Система октав.

Основное звуковое отношение и его обратное тяготение.

Единичная тритонная система.

Звуковая область.

Общее звуковое отношение.
Двойная тритонная система.
Лады.
Применение отношений к времени.
Метр.
Метрическая доля.
Ритм.
Метроритмическое построение.

Глава III. Тритонные системы

Единичная.
Двойная.
Тройная.
Сопряжение в системах.
Половинное разрешение тритона.
Звукоряды.

Глава IV. Соединение систем – лады

1. Лады, устойчивые созвучия которых консонируют:
 - а) Устойчиво-консонирующие лады:
 - 1) мажорный лад,
 - 2) минорный лад,
 - 3) увеличенный лад.
 - б) Устойчиво-консонирующие лады с тритоном к устойчивому созвучию.
 - в) Переменные лады (полное созвучие диссонирует).
- II. Лад, устойчивое созвучие которого неустойчиво само по себе.
- III. Лады, устойчивые созвучия которых диссонируют и неустойчивы.

Глава V. Особые виды звукорядов

Некоторые виды звукорядов в устойчиво-консонирующих ладах
Обращения ладов.

Часть II. Системные и ладовые тяготения во времени – интонация

- I. Интонации простые и производные.
- II. Метр и ритм интонации.
- III. Интонации тритонных систем.
- IV. Междусистемные (ложные) интонации.
- V. Одновременное соединение интонаций различных систем в одном голосе.
- VI. Обороты в ладах.
- VII. Голосоведение в интонациях и оборотах.
- VIII. Особые виды интонаций (оборотов).
- IX. Тематическая сторона интонации (оборота).
- X. Прибавление (фразировка интонаций, оборотов и т. п.).

Часть III. Связная звуковая форма во времени

- I. Понятие о самодовлеющем целом (связное целое).
- II. Сопоставление как основа всякой формы.
- III. Соединение построений равно- и разнометричных, ритмичных, ладовых и тональных.
- IV. Метрическое соотношение наступления иктов.
- V. Наложение начала одного построения на конец предыдущего.
- VI. Кода, причины ее появления и состав.
- VII. Тональные тритонные вставки в тонально-определившуюся форму.

Часть III. Отдел II. Однотональное связное целое

По поводу примеров из музыкальной литературы.

- I. Ладовые (явления).
- II. Интонационные (явления).
- III. Метрические (явления).
- IV. (Музыка и слово).

Как видим, мысль Яворского движется от изолированного звука через отношения двух и более звуков по пути все большего усложнения отношений и наконец достигает уровня целостной формы. Уже из этой жесткой последовательности можно сделать вывод, что автор стремился построить *целостную* теорию, охватывающую весь континуум музыкальных структур.

Отметим, что изложению теории свойствен предельно лаконичный научный язык, если не сказать конспективный характер изложения. Яворский редко где балует читателя разъяснениями, предпочитая изъясняться сжатыми формулировками и нотными примерами, которые выполняют функции дискурса. Не исключено, что, найдя некие «музыкальные формулы», он поддался соблазну быть математически строгим и лаконичным. В ряде случаев (особенно поначалу) ему это удавалось, но чем дальше продвигается изложение, тем больше ощущаются пробелы, нехватка разъяснительных средостений, соединяющих разные участки теории.

Приступая к поневоле краткому анализу теории ладового ритма, отметим значение I части. Здесь сосредоточены основные методологически важные понятия, которые действуют на протяжении всей книги.

Первым таким понятием является *музыкальная речь*. Уже это понятие встраивает теорию ладового ритма в систему

современных наук, для которых речь, речевое высказывание, речевое поведение становятся одним из операционных. Яворский, разумеется, далек от того, чтобы изучать или трактовать речь в качестве коммуникативного процесса. Однако уже само обращение к этому понятию в начале 1900-х годов свидетельствует о подразумеваемой функции музыки быть содержательной, иметь некий смысл, передавать его другим. При этом музыкальная речь трактуется автором как разновидность речи вообще, как одна из ее ипостасей: «Музыкальная речь, одна из составных частей звуковой речи, черпает свой материал из той же жизни, проявлением которой она является»¹.

«Материалом, из которого создается музыкальная речь, является **звук** во **времени**» (с. 2). Это положение примечательно тем, что, во-первых, сразу соединяет звук со временем. Во-вторых, звук понимается как материал, объективно находящийся вне человека и предназначенный для специальных операций над ним, хотя по своему происхождению он является продуктом предварительного отбора и, следовательно, вмешательства человека в акустическую среду. Здесь же Яворский пишет о вещах элементарно известных – высоте, тембре, громкости, способах артикуляции и продолжительности. Одновременно он указывает на связь музыкального звука с гласными, то есть на возможный синтез со словесной речью в вокальной музыке.

Самой примечательной особенностью теории Яворского является ее *системность*. Яворский исследует не нормы применения и употребления ладогармонических элементов (то есть не словоупотребление, если обратиться к языковым аналогиям), а сами *логические принципы*, на которых основана европейская музыка последних (для него) трех веков: XVII–XIX. Он стремится найти то, что лежит в ее глубинной структуре. Этим теория Яворского резко отличается от традиционной, которая занималась именно «словоупотреблением», то есть

¹ Яворский Б. Строение музыкальной речи. Ч. I, II, III. М., 1908. С. 2.

В дальнейшем при ссылке на это издание в тексте в скобках указываются страницы.

нормами голосоведения, правилами гармонических сочетаний, тактометрическим синтаксисом и т.д., извлекаемыми из готовых текстов. В то время как глубинные законы оставались при этом совершенно не затронутыми. Вся теория музыки на протяжении веков изучала, в сущности, *поверхностную структуру* (если использовать терминологию Н. Хомского). Яворского же интересовало то, что лежит за нею и ею управляет. Иными словами, он предпринял смелую попытку обнаружить основы *музыкального языка*, то есть обратился к закономерностям, сконцентрированным *внутри* самой музыки. Это намерение опереться на явления, имманентные музыке, составляет, безусловно, прогрессивную сторону концепции Яворского.

Другим ключевым для теории ладового ритма понятием становится *отношение*. Действительно, как только к одному звуку добавляется второй, между ними неизбежно устанавливаются какие-либо отношения. Они могут быть высотными, временными, горизонтальными (линейными) или вертикальными, но без них нет музыки. Понятие отношений также прочно связало Яворского с рядом современных направлений гуманитарной науки. Так, оно характерно для соссюровского определения языка как системы отношений, а позже займет конститутивное положение в фонологии. Феномен отношения сыграл существенную роль в становлении семиотики и семантики в особенности. Ю. Лотман, в частности, писал, что музыкальная семантика имеет реляционный характер, формируясь на основе отношений звуков. Отдала должное этому понятию и философия. Вообще же отделить чисто констатационный подход к феномену отношения при анализе конкретных явлений от методологического подчас довольно трудно. И если для математики он обычен, то для гуманитарной науки стал знаком движения в сторону большей точности, что привело, например, к математической лингвистике, а в области системного анализа к пониманию структуры как системы отношений. Таким образом, намерения Яворского положить в основу музыкальной речи отношения звуков оказались в русле общих тенденций гуманитарной науки XX века.

Выдвинутое Яворским понятие *ладотональности* всецело базируется на конститутивной для нее роли отношений. В этом смысле тональность оказывается реализацией некоего

структурного инварианта. Здесь можно усмотреть некоторую аналогию между соссюровским различием *языка* как законоустанавливающей системы отношений, с одной стороны, и *речи* как ее реализации, с другой. Конечно, это только аналогия. Соссюр говорит о системе отношений *всего* языка и *всей* речи. Лад же является только одной стороной музыкального языка, так же, как тональность – реализацией лада. Но дело не в масштабах. Суть в самом методологически важном и правильном различении *абстрагированной системы возможностей*, которая реализуется в момент ее актуализации. Лад, конечно, был и есть не *всем* музыкальным языком, но его существеннейшей частью – *высотной грамматикой*. Музыкальную речь тоже нельзя ограничить тональностью. Но важно, что Яворский уловил современную тенденцию различать ментальный абстрагированный объект, управляющий деятельностью, и саму эту деятельность. Тональность есть, как известно, высотный вариант лада (мажора, минора). Понятие же ладотональности представляет собой попытку объединить языковую грамматику с ее речевой формой.

Представление о теории ладового ритма, равно как и полемика с ней, особенно активная в середине тридцатых годов прошлого века, были связаны, думается, с некоторой возникшей в то время аберрацией. Теория Яворского усердно противопоставлялась традиционной теории. Однако это противопоставление носило, как нам кажется, скорее тактический характер. Несмотря на то, что теория действительно выдвигала новый подход, она все же выросла из музыки той же эпохи гомофонно-гармонического стиля, что и традиционная теория: из эпохи господства мажоро-минорной системы. Концепция Яворского не только не «отменяла» ни значения этих ладов, ни классической функциональной гармонии, но ставила своей целью поиск закономерностей этой системы внутри ее же структуры, оставшейся вне внимания специалистов.

По складу ума Яворский был систематиком и все рассматриваемые явления (каковы бы они ни были) стремился уложить в логически обозримую систему. Система же может быть построена только в том случае, если найден ее исходный элемент. Для мажора и минора Яворский нашел его в шестиполутоновом отношении, то есть в *тритоне* и его

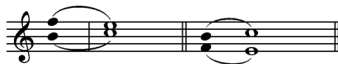
разрешениях. «Среди двенадцати звуковых отношений есть одно – основное, в зависимости от которого находятся все остальные отношения – это отношение звуков на расстоянии шести полутонов (уменьшенная квинта, увеличенная кварта, тритон, средневековое *diabolus in musica*)» (с. 5).

«Шестиполутоновое отношение является *неустойчивым, тяготеющим* к переходу противоположным (сходящимся или расходящимся) движением в близлежащее *устойчивое* отношение» (с. 5). Имеется в виду образование при разрешении четырех- или восьмиполутоновых отношений (б. терция, м. секста). Все это давно и хорошо известно, но новизна подхода Яворского в свое время заключалась в том, что шестиполутоновое отношение он выдвинул в качестве *системообразующего*, поскольку именно оно, будучи носителем доминантовой функции, разрешается в интервалы тонической гармонии. Развивая далее эту идею, Яворский приходит к разрешению уменьшенного септаккорда, то есть всех неустоев, в три устоя. Тем самым подтверждается, что свою теорию Яворский строит применительно к традиционному мажору и минору. Это важно учесть, поскольку полемика с Яворским производила впечатление борьбы с заблуждением, с отклонением от истинного положения вещей. На самом же деле речь шла лишь о сохранении принятого в консерваториях традиционного взгляда на тональность и вытекающего из нее набора профильных дисциплин. Между тем Яворский вовсе не посягал на образовательную музыковедческую систему. Просто он обнаружил в ней звено, которое он понял как *исходное* – своего род ген, из которого развивается весь организм европейского музыкального ладового мышления.

Не случайно глава «Тритонные системы» занимает в книге центральное положение. Действительно, взятый вместе со своими разрешениями тритон дает мельчайшую ячейку отношений диссонанса и консонанса в их взаимодействии. Тем самым подтверждалось, что ладотональность представляет собой системное *единство неустоев и устоев, диссонансов и консонансов*. Это как бы «ядерная конструкция» всего тонального мышления, взятого не только в линейном (мелодическом), но одновременно в вертикальном (гармоническом) аспектах. Продуктивность идеи Яворского не вызывает сомнений.

Вопрос в другом: можно ли из этой «ядерной конструкции» вырастить всю систему тональности во всей сложности ее ладового и гармонического аспектов. Это – первое. Второе: содержит ли она потенции для построения не только хрестоматийных мажора и минора, но и других ладовых систем, в том числе и тех, которые начинали уже зарождаться в музыке первой половины XX века (Скрябин, Мессиан).

Соотношение тритона с его разрешением Яворский называет *системой*. По многим признакам подобное соотношение допускает этот термин, поскольку содержит признаки системной организации: наличие элементов, иерархию их уровней (пусть и в ограниченном выражении), связи между элементами, определенную (зависимую от связей) структуру, наконец, целостность и завершенность. Такую систему он называет *единичной тритоновой системой*: «Неустойчивый звук, – пишет Яворский, – с разрешающим его устойчивым называются *сопряженными* звуками» (с. 5). «Все эти отношения, объединенные обратным тяготением (симметрия тяготения), образуют стройное законченное целое – *единичную тритонную систему* – основное проявление тяготения и равновесия в музыкальной речи» (с. 6).



Далее Яворский пишет, что не существует заведомо устойчивых или неустойчивых звуков. Свойство устойчивости или, наоборот, неустойчивости целиком зависит от того звука, с которым он соединяется, то есть именно от отношения, возникающего как минимум между двумя звуками. Сказанное позволяет Яворскому констатировать: «в звуковой области нет абсолютной устойчивости, а существует определенное стремление неустойчивых отношений» (с. 6). Точнее, звуки, взятые в качестве элементов звукоряда, сугубо нейтральны и обладают лишь потенциями к образованию тех или иных отношений. Только вступая в соединение с другими звуками – и в этом смысле Яворский прав – звуки обнаруживают свою устойчивость или неустойчивость, то есть становятся системными и порождающими ладовые структуры. В этом отношении музыкальные звуки сходны с фонемами, которые также обретают

свои (фонологически определимые) значения лишь во взаимодействии друг с другом.

Шестиполутоновое соотношение строится из наиболее неустойчивых ступеней мажора, тяготеющих в большую тоническую терцию (или при обращении – в большую сексту), что обеспечивает тонико-доминантовый фундамент мажора. Так, Яворский фактически получает достаточно определенное объяснение не чего-то нового и экзотического, а закономерность существования тонической гармонии мажорной тональности. При этом, однако, остается не решенным вопрос о второй, малой терции, необходимой для получения полного мажорного трезвучия. Для того чтобы объяснить и его, Яворский предпринимает более сложный ход: он строит так называемую *двойную тритоновую систему*. Делается это так: строятся две единичных системы, которые при разрешении дают две большие терции: *es-g* и *e-gis*. Затем произвольно из них элиминируются исходные тритоны (редукция) и получается двойная система уже без тритонов:



Яворский использует двойную систему для оправдания гармонического мажора и минора. Тритоны же, на которые он опирается (*dis-a*, *d-as*), нужные для получения верхней малой терции тонического трезвучия, порознь дают совершенно другие терции: *es-g* и *e-gis*. Только отбор нужных звуков способен привести к терции *e-g*.

Искусственность этой операции очевидна. Главное условие, положенное Яворским в основу теории, – наличие тритона – исчезает. Что же остается? Движение неустоев, выступающих в виде локальных вводных тонов, к устоям. Для этого, однако, не нужно строить громоздкую процедуру с исчезающими в процессе редукции тритонами – подобное движение достаточно нормативно.

Сказанное относится и к процедурам, связанным с *тройной тритонной системой*:



Она возникает вследствие механического распространения того же действия на более протяженную цепочку интервалов. Причем среднее звено цепочки, по мнению Яворского, в высотном отношении является неполноценным, результатом «повышения звука на величину, меньшую, чем диез» или «понижения на величину, меньшую, чем бемоль». Вследствие каких закономерностей возникают эти промежуточные звуки на расстоянии, меньшем, чем полутон, Яворский не объясняет. Он предъявляет данные факты так, как если бы они были априори общеизвестны. То, что такие звуки *могут быть*, действительно общеизвестно, и в недалеком будущем (по отношению к году выхода в свет книги Яворского) станут предметом внимания сразу нескольких композиторов и музыковедов (А. Авраамов, И. Вышнеградский, Г. Римский-Корсаков, А. Хаба), связанных с интересом к звукорядам, построенным на основе интервалов меньших, чем полутон. Но Яворского такие звукоряды, в сущности, не интересовали; ему было важно обосновать *сопряжения* звуков, подтвердив их тяготения. В этом смысле расстояния меньшие, чем полутон, видимо, рассматривались в качестве элементов, делающих такое сопряжение наиболее плавным, постепенным, в сущности глиссандированным. Присутствуют ли они реально в осознанном слуховом ощущении, не так существенно; куда важнее, что они в принципе *могут* присутствовать, пусть имплицитно, сглаживая полутоновые переходы. Надо подчеркнуть, что открытие микроинтервалов не было результатом творческого опыта и стало лишь логическим предположением. В самом деле, если изъять такие интервалы в I-м виде тройной системы, то мы получим уже знакомую нам двойную систему. Следовательно, переходы через интервалы меньшие, чем полутон, могут быть логически расценены только как намерение сгладить «края полутона». Показательно, что в редуцированной схеме тройной системы тритонов так же нет, как и в аналогичной двойной. Нужны ли они в таком случае вообще, остается неясным.

Все эти изощренные несообразности вызывают сомнения в правильности положений теории. Не вызывает сомнений, скажем, единичная тритонная система; как-то еще можно примириться с двойной (учтя умозрительность ее построения в качестве логической условности), но в образовании тройной

тритонной системы умозрительность становится столь очевидной, что ставит под сомнение весь метод в целом.

Тем не менее польза от него все-таки есть. Несмотря на сомнительные способы доказательств, читателя убеждает сам факт существования сопряженных звуков в качестве *основных элементов музыкального мышления*. Так утверждается важная мысль, что лад, порождающий сопряженные звуки, является основной грамматикой музыкального языка. Не случайно главу о тритонных системах Яворский завершает сводной таблицей сопряжений неустоев и устоев (дихордов, трихордов, тетрахордов). В построении таблицы участвуют звуки единичной, двойной и тройной тритонных систем, то есть только два хроматизма: повышенная II и пониженная VI ступени, действующие как при восходящем, так и при нисходящем движении. Таким образом, общий 10-тоновый звукоряд, включающий все сопряжения, выглядел бы следующим образом:

c, d, dis, e, f, g, as, a, h, (c)

Подчеркнем еще раз: появление хроматических (как и ультрахроматических, но совершенно лишенных каких бы то ни было доказательств) тонов вызвано только одной задачей: построить большое мажорное трезвучие малой терцией (III–V), применив для этого придуманные Яворским двойную и тройную тритонные системы, которые содержат необходимые для этого полутоновые сопряжения, но которых в мажорном звукоряде нет – способ, заметим, всецело искусственный. Собственно, большой необходимости в нем не было, поскольку звуки большого мажорного трезвучия в мажорном звукоряде имеются. Задача, думается, виделась Яворскому в том, чтобы по аналогии с тритоном, который разрешается в большую терцию, найти полутоновые сопряжения, оправдывающие разрешение неустоев таким же путем и в малую. Применив ту же процедуру, можно было бы обосновать большое мажорное трезвучие на V ступени и субдоминантовое на IV. Однако в книге их нет. Не исключено, что они остались, так сказать, «за кадром», ибо позже гармонии обеих этих функций посвящаются. Возможно, Яворский здесь что-то не договаривает. То ли логика образования трезвучий различных функций была им недоработана, то ли осталась просто не эксплицирована (будучи ему самому

ясной – ситуация весьма характерная и для других работ Яворского).

Обобщая сказанное, отметим, что тритонные системы, по мысли Яворского, раскрывают сущность лада тем, что объединяют неустои, разрешающиеся в тонику. Тем самым в системе оказываются сосредоточены и объем лада, и его внутренняя структура, его системность, отраженная в движении от неустоев к устоям. Противоположное движение – от устоев к неустоям – дают функции доминанты (автентические интонации) и субдоминанты (плагальные интонации). Следовательно, такие сопряжения остаются внутри границ тритонных систем.

Но продолжим.

В следующей, IV главе, названной «Соединение систем – лады», Яворский предпринимает попытку вывести структуру различных ладов из соединения тритонных систем. Предметом внимания становятся мажорный, минорный (натуральный и гармонический), увеличенный, а также переменные лады. Кроме того, он рассматривает и такие экзотические феномены, как «лад, устойчивое созвучие которого неустойчиво», и «лады, устойчивое созвучие которых и неустойчиво, и диссонирует».

Дело, однако, ограничивается структурой тонических трезвучий и горизонтальных сопряжений. Различные виды интонаций, вытекающие из строения ладов, становятся первой и главной заботой Яворского. Он строит большие и, видимо, исчерпывающие таблицы интонаций, оперируя поистине огромным фактическим материалом. Будучи, как уже говорилось, систематиком и испытывая потребность в рационализации своего метода, Яворский выводит их в соответствии с созданными им же строгими правилами. Для этого он вводит свою классификацию. Во-первых, он различает *автентические* (D–T) и *полуавтентические* (T–D)¹ интонации. Далее он разделяет интонации *простые* и *сложные*; к простым он относит образующиеся из движения одного тона в другой. Причем те из

¹ Мы применили традиционную запись, тогда как у Яворского разделение функций осуществляется с помощью вертикальной черты, причем разрешающая функция расположена ниже разрешаемой. Но отличия эти не существенны.

них, которые связаны полутоновыми отношениями (например $h-c$) он называет *сопряженными*, а те, у которых такой связи нет, ($h-e$) – *несопряженными*. К сложным интонациям, по мнению Яворского, принадлежат такие, где больше двух звуков, и за разрешающим может последовать иной (например: $h-c-e$). Тем же путем образуются интонации с различными устоями или разными неустоями. Таким образом, область интонационных структур продолжает расширяться. Здесь надо отдать Яворскому должное: инвентарь интонаций создается на основе однозначной логики – логики тяготения.

Следующий шаг классификации – различение *одночастных* и *двучастных* интонаций. Здесь действует простой количественный принцип: интонация именуется одночастной, если состоит из одного звука, и двучастной, если в нее входят два звука. К ним легко применить критерии принадлежности тоничности, доминантовости или субдоминантовости – важно, чтобы оба звука принадлежали бы к одной функции. Эта же классификация сохраняется и при различении устойчивых и неустойчивых интонаций.

Отмечая черты умозрительности, искусственности в теоретических построениях Яворского, было бы неверным отрицать его учение целиком. Дело в том, что тяготение тритона в устойчивые интервалы он рассматривал как проявление общего для психологии музыки принципа, а именно – принципа *слуховой настройки*. То, что таковая существует, причем повсеместно и не только в зоне действия шестиполутонового отношения, априори очевидно. Об этом свидетельствует любая национальная музыкальная культура: все, что создается в ее рамках, может существовать только благодаря исторически заданной слуховой настройке. В противном случае музыка не будет восприниматься, не будет понятой. Слуховая настройка является, по сути, психологической базой музыкальной коммуникации. Диахрония и синхрония развития музыки дает чрезвычайно пеструю картину самых различных видов слуховой настройки. Это означает, что зона действия шестиполутоновой структуры ограничена во времени и в пространстве. Это главным образом европейская музыка эпохи гармонической тональности, где это отношение действительно выделяется своей мощной функциональной энергетикой. Когда Яворский

собирает на базе тритона все неустойчивые тоны с последующим их разрешением в тонику, роль данной структуры как *центра ладового тяготения* становится очевидной. Два связанных друг с другом аккорда содержат все важнейшие признаки лада (мажора или минора). Но этот же факт говорит за то, что мы имеем дело с особым случаем, повлиявшим на многовековый период развития одной культуры и что этот случай является, по сути, свидетельством и объяснением гармонической тональности. Повышенная энергетика этого центра тяготения становится релевантной с точки зрения структурных последствий существования гармонической тональности. Будучи, по мнению Яворского, музыкальным выражением всеобщего закона гравитации, сумма тяготений превращает лад в фактор формообразования.

Следует отметить сходство мысли Яворского о существовании слуховой настройки с тем, что лингвисты называют языковой способностью. Как и последняя, слуховая настройка заложена в генетическом коде человека и реализуется через биологически наследуемые механизмы вербальной и музыкальной речи. Сходство и в том, что обе способности развиваются в процессе онтогенеза. Можно считать доказанным, что языковая способность генетически заложена в структуре человека, что человек рождается с приспособленной для речевой деятельности организацией мозга и механизмов речеобразования. Другое дело, что проявить себя эти структуры могут только в том случае, если растущий человеческий организм окажется в человеческой среде – в противном случае потенции останутся не выявленными (феномен Маугли). То же самое можно сказать и о музыкальной деятельности. Человек появляется на свет с врожденными способностями к музыке, которые могут быть выражены в большей или в меньшей степени. Слуховая настройка, о которой неоднократно писал Яворский, опирается именно на такой генетический механизм, но сама она зависит от окружающих условий, от бытующей музыки. Широчайшее распространение, которое получила в истории музыки европейская музыкальная система, не отрицает того фундаментального факта, что она может быть усвоена только вследствие определенного слухового воспитания, что наряду с ней и исторически, и параллельно могли существовать

и существовали в действительности другие системы. В том и состояла ошибка Яворского и его последователей, что *один случай формирования лада они приняли за всеобщую закономерность*. Даже если ограничиться европейской музыкальной культурой, мы обнаружим в ней огромные пласты музыки, где действовали модальные структуры, в то время как период расцвета мажора и минора (в любых их разновидностях) окажется только одним из таких пластов. Между тем Яворский, в сущности, основывал свою теорию на музыке мажоро-минорной эпохи – эпохи гармонической тональности. Это – то, что предстало для него музыкальной реальностью (так сказать, «всей музыкой»), став материалом теоретических изысканий.

Кроме интонаций, образующихся внутри тритонных систем, Яворский рассматривает и так называемые «междусистемные» (межсистемные), имея в виду тяготение неустоя одной системы в устоя другой. Ничего экстраординарного в этом, собственно, нет. Что необычного, скажем, в последованиях $g-h$ или $g-f$?

Межсистемные интонации, по Яворскому, должны образовываться между системами с разными тониками, то есть между тритонными системами различных тональностей. Между тем из приводимых автором примеров это не следует. Так, интонации $h \rightarrow g$ или $g \rightarrow h$ он рассматривает как межсистемные, тогда как они вполне законно могут быть трактованы как принадлежащие До мажору. Вместе с тем рассматриваются интонации, включающие *dis* и *as* в качестве звуков гармонического мажора. Это вызывает удивление, поскольку звук *dis* (II+) вообще в нем отсутствует. Но главное не в этом. Межсистемные интонации оказываются не разнотональными, а ограниченными взаимодействием только единичной и двойной тритонных систем внутри одной тональности. Подход теряет ценность, тем более, что приведенные выше интонационные ходы свободно осмысляются как принадлежащие До мажору и без апелляции к отношениям единичной и двойной систем. Вывод Яворского сделан на основе чисто умозрительного подхода.

Дальнейший ход рассуждений неизбежно приводит Яворского к аккордам. Собственно, для того и были придуманы им двойная и тройная тритонные системы, чтобы получать тоническое трезвучие. А включение в орбиту рассуждений

трезвучия делает необходимым участие на равных правах и аккордов других функций. При этом Яворский считает правоммерным объединять в созвучия не только устои, но и неустои. В результате он получает диссонирующие и консонирующие аккорды. Первые образуются от сложения неустоев, вторые – от сложения устоев. Разрешение первых во вторые дает лады, которые он называет устойчиво-консонирующими и относит к ним мажор и минор. Примерами могут служить гармонические обороты, образующиеся из уменьшенных септаккордов и тонических трезвучий (естественно, со сдвоенными терциями). Ничего принципиально нового в этом нет. Новое содержится в способе выведения этих нормативных созвучий при помощи единичной и двойной систем – только и всего. Таким же путем, но уже пользуясь тройной системой, он выводит *увеличенный* лад, где «соединение трех различных устоев образует увеличенное трезвучие» (гл. IV, с. 10):



В орбиту своего внимания Яворский включает также лады с двойной тоникой – мажорной и минорной, называя их *переменными*. Если существование увеличенного лада подтверждается профессиональной практикой второй половины XIX века, то переменные лады характерны в первую очередь для русской народной музыки. Способ их выведения остается по-прежнему искусственным, но приводит к результатам, соответствующим историческим фактам.

Далее, как говорилось, мы входим в область ладовой экзотики. Яворский рассматривает «лады, устойчивые созвучия которых неустойчивы» (с. 19), «лады, устойчивые созвучия которых диссонируют и неустойчивы». Как пишет автор, такие лады образуются в результате соединения «трех единичных систем на расстоянии уменьшенной квинты» (с. 20). Почему в качестве расстояния между единичными системами избирается уменьшенная квинта, Яворский не объясняет, но можно предположить, что он стремится умножить участие исходного интервала своей теории в процессах ладообразования. Однако при этом допускается произвольная операция – пропуск одной единичной системы. При образовании указанных выше ладов

возникают диссонирующие и неустойчивые аккорды, сконструированные из разрешаемых и разрешающих звуков. Хотя операции опять выглядят несколько умозрительными, надо учесть, что благодаря им Яворский движется в сторону диссонансной гармонии, что совпадает с общей тенденцией музыки XX века.

Обосновывая через тритонные системы структуру лада, Яворский приходит к интересной идее индивидуализации ладовых звукорядов, правда, ограничиваясь только таблицей «общих звукорядов между ладами». Но из нее видно, что каждая система дает свой звукоряд. В результате оказывается, что может существовать много разновидностей мажора, минора, мажоро-минора, миноро-мажора, увеличенного лада. Так, различные сочетания единичных и двойных систем дают мажоро-минорные и миноро-мажорные переменные лады, то есть такие лады, в которых нижний устой одной системы является одновременно верхним устоем расположенной ниже другой системы, и наоборот.

Правда, Яворский допускает некоторую непоследовательность: в одних случаях он учитывает все звуки, участвующие в образовании систем, а в других подвергает их неоправданному отбору, что порождает сомнение в некоторых образуемых звукорядах. Тем не менее сама идея индивидуализации ладовых образований представляется ценной уже потому, что находит свое подтверждение в музыке XX века.

Следующим шагом становится выведение из систем соответствующих им аккордов. При этом на повестке оказываются два вопроса: 1) о ладогармонических функциях и 2) о диссонирующих созвучиях. Вопросы связаны между собой, поскольку речь идет не о школьном различении гармонических функций, но об их взаимодействии. Поместив в центр своей схемы тоническое трезвучие, Яворский затем рассматривает его движение в сторону как субдоминанты (налево от тоники), так и доминанты (направо от тоники). Движение налево сопровождается нарастанием звуков субдоминантовой функции, а движение направо – нарастанием признаков доминанты. Одновременное движение по обоим направлениям сопровождается усилением диссонантности: в ходе этого движения возникают и «чистые» трезвучия «неосубдоминанты» и «неодоминанты»,

и аккорды смешанного состава, которые несут в себе тот или иной заряд диссонантного звучания.

Точно так же рассматриваются и виды минора, а также и мажора, называемые им неполными или полными. Заметим, что чем сложнее исходная структура лада, тем больше в нем ненормативных аккордов, для многих из которых характерен диссонантный звуковой облик. Некоторые же созвучия могут быть интерпретированы как принадлежащие другим тональностям, и это крайне важно, ибо До мажор предстает как *интегральная тональность*, вбирающая в себя другие тональности с присущими им аккордами. Следовательно – и допускающая явление *микромодуляции*. Дело в том, что всякий раз, когда в рамках До мажора появляется чуждый ему аккорд, его можно рассматривать и как элемент гармонической системы самого До мажора, и как тонику иной тональности. Вариантов много, и в результате тонально-гармоническое мышление широко раздвигает свои границы, становясь, так сказать, симультанно многотональным. Яворский отдает в этом себе отчет, ибо понимает многие гармонии как потенциально способные быть интегрированными в систему До мажора¹.

В своей концепции Яворский предвосхищает художественную практику, прежде всего Прокофьева и Шостаковича. В знаменитой сцене из балета «Ромео и Джульетта» «Джульетта-девочка» первая же тема содержит аккорды, приводимые в таблице Яворского: трезвучия *A* и *E*, выполняющие роли соответственно субдоминанты и доминанты. Примером микромодуляционной техники может стать вокальный цикл Шостаковича на стихи Микеланджело Буонарроти. Движение европейской музыки к синтезирующему До мажору началось давно, еще в начале XIX века (напомним в связи с этим анализ Б. Асафьевым «Марша Черномора»). Так или иначе, но расширение До мажора в теории Яворского – несомненный факт. Рассмотрение с помощью той же методики минора расширяет спектр возможных гармоний и соответствующих выходов за пределы нормативных аккордов исходного лада. Анализу подвергаются натуральный, гармонический минор, а также лады,

¹ Яворский объединяет выводимые им аккорды большой фигурной скобкой, нацеленной на тонику До мажора.

называемые автором неполными 4-го и 5-го вида (в разъяснениях, что это такое, автор не вдается). В результате сводная таблица аккордов содержит 53 аккорда в До мажоре и столько же в ля миноре. Среди них есть повторяющиеся аккорды, но, видимо, выведенные различным путем и потому имеющие право рассматриваться в качестве самостоятельных гармонических единиц. Совпадения имеются и между двумя ладами, что естественно, поскольку они родственны. Обращает на себя внимание и явное преобладание диссонансов, причем среди них встречается довольно много аккордов ненормативной (не терцовой) структуры.

Представляет интерес таблица под названием «Группы созвучий увеличенного лада». Эти группы Яворский выстраивает по принципу увеличения в аккорде числа неустоев и вытеснения им устоев. Всего групп оказывается четыре, причем если первая содержит фактически только один аккорд – тоники (разумеется, с повышенной квинтой), то третья – уже 30, а четвертая – 39. Причем группы можно было бы разбить на подгруппы в зависимости от того, вокруг какого устоя собираются те или иные аккорды. На схеме Яворский указывает аккорды, близкие по звуковому составу, а следовательно, и по функции. В конечном счете, схема приводит к шестизвучному аккорду терцовой структуры, состоящему из всех неустоев. Ясно, что такой финал схемы представляет собой альтернативу исходной тонике как воплощения устойчивости. Так оказываются разведенными друг от друга разные полюсы лада.

К сожалению, Яворский обходит вопрос о влиянии на устои окружающих их неустоев. Звук по своей функции не остается безразличным к окружающему его звуковому полю. Устой не может сохранить свое влияние, свою функцию, если попадает в среду из многих (трех, четырех) неустоев. Он способен внести в аккорд свою фоническую лепту, но функционально окажется ослабленным из-за обилия неустоев.

Конечно, обращает на себя внимание необычный способ выведения аккордов, который применил Яворский. Вследствие этого резко возросло количество аккордов лада, появились аккорды ненормативной структуры и – что особенно важно – аккорды-диссонансы. Все это взятое в целом сообщает данному разделу теории прогностическую ценность: Яворский

здесь явно выходил за границы традиционной теории гармонии, делая шаги по направлению к уже приближающемуся будущему.

Подведем итоги.

Теория музыкальной речи Яворского (правильнее было бы назвать ее теорией музыкального языка) объясняет не «всю» музыку, а только ее часть – европейскую музыку, которая базируется на двух ладах – мажоре и миноре – и их микстах. В этом смысле она не противоречит традиционной теории. Взяв за основу противопоставление неустоев и устоев, он вывел простую закономерность, согласно которой структура лада зависит от тяготения *всех* неустоев в наличные три устоя. Этим, в сущности, исчерпывается исходная посылка Яворского, спорить с которой не приходится. Все остальное, описанное в издании 1908 года, надстраивается над этой структурной истиной, но в том, *как* совершается эта «надстройка», есть немало противоречий, а главное – догматических натяжек. Наиболее ярко это проявилось в построении двойной и тройной тритонных систем, в которых, собственно, нет тритонов, и только подразумевается их присутствие в процессе выведения этих систем. Слабость придуманного Яворским метода для «тритонного оправдания» второй (малой) терции тонического трезвучия очевидна. К сожалению, ее последствия сказываются и позже – при выведении аккордики ладов. И тут срабатывает «диалектика ситуации»: сам метод весьма спорен, но путь эволюции гармонии к ненормативной структуре, к насыщению вертикалей неустоями, наконец, к эмансипации диссонантных структур объективно существует. Парадокс заключается, таким образом, в том, что ошибочная (или по крайней мере сомнительная) методика указывает на реально существовавшие тенденции. Возможно ли такое? Похоже, возможно. В чем причина парадокса? По-видимому, в том, что само движение гармонического мышления к слову традиционной, ограниченной теории и утверждению новых акустических идеалов (в том числе и эмансипации диссонанса) было достаточно широким, вмещающим в себя много разных идей и подходов. Результат же носил объективный и общий характер, а были ли все идеи и подходы верными, действительно ли вели к этому итогу – вопрос,

который, может быть, нуждается в дополнительном обсуждении. Это относится и к теории Яворского. Факт взаимодействия неустоев и устоев неопровержим, но попытка вывести на его основе монистически жесткую теоретическую конструкцию в принципе вряд ли продуктивна – уж слишком много явлений влияет на музыкальное мышление.

Откуда же это стремление к жесткой монистичности? Причины следует, на наш взгляд, искать в той научной методологии, которую исповедовал Яворский.

Определяя суть какого-либо явления, он обычно опирался на категории более широкого порядка, то есть действовал известным для науки методом: частное покоится в общем; зная общее, можно установить и специфику частного. Для теории музыкальной речи такими общими категориями для Яворского были, во-первых, учение о всемирном тяготении и, во-вторых, законы математического мышления. Что касается всемирного тяготения, то именно в нем Яворский усматривал источник тяготений звуков. Тяготение неустоев в устои он интерпретировал как частный случай проявления закона всемирной гравитации. Устой оказывался центром, к которому было устремлено движение остальных звуков. Доказать это на акустическом уровне он не мог. Оставалось надеяться на силу аналогии. Действительно, тяготение неустоев к устоям, а всех вместе – к тонике, обладает сходством с всеобщим тяготением: оно приводит к покою, снимает нарушенное равновесие. Возможно, здесь действует какая-то общая закономерность, поскольку центрирование (устремленность к центру как явлению более тяжелому, массивному) замечено в самых разных областях человеческого восприятия, мышления, действия. Не исключено, что ему подчиняется и звуковое мышление. Во всяком случае, идея центра, объединяющего в ладовую или квазиладовую структуру, давно оценена наукой, а применительно к новейшим явлениям музыки XX века была подчеркнута Ю. Холоповым («центральный элемент системы»). Централизация и децентрализация – две тенденции, которые показали свою реальность в музыке как на общепhilософском, так и на формальном уровнях. Первая свидетельствует о борьбе хаоса и порядка, в которой музыка как воплощение порядка выходит победительницей. Вторая управляет процессами

формообразования, ибо основана на нарушении покоя, равновесия и последующем их восстановлении. Преобладание неустоев и их разрешение в устои подтверждает власть этой триады – *покой (равновесие) – нарушение покоя – восстановление покоя (равновесия)*. По сути же, речь идет об универсальном законе, который действует на всех уровнях музыкальной формы. Яворский находит и доказывает существование этой триады на элементарном, самом низком структурном уровне – первом уровне системы музыкального языка. В этом состоит объективная ценность теории Яворского. Поэтому его ошибки, противоречия, недоговоренности – все это имеет место быть, но на фоне указанной главной заслуги имеет второстепенное значение.

Другая особенность теории Яворского состоит в стремлении придать ей черты математически точной науки. Как и многие гуманитарии, Яворский верил в спасительную силу математики, и коль скоро применение математических методов было неосуществимым, то по крайней мере он старался следовать логическому мышлению, ориентируясь на некоторые математические критерии. То была, конечно, квазиматематика, но она придавала стилю рассуждений некий налет научности. Свою приверженность математическому мышлению Яворский декларирует в самых первых отделах книги. Мы говорили о значении для теории Яворского понятия отношения. К этому добавим, что он различал два вида отношений: *прямое и обратное*. К прямому отношению он относил *периодичность – простую, двойную*, а к обратному – *простую и двойную симметрию*. Но если периодичность и может рассматриваться как прямое отношение, то понимание автором симметрии в качестве обратного не отвечает принятому в математической логике, где прямое и обратное отношение эквивалентны ($a \cdot b = b \cdot a$). В музыке же такая симметрия действительно встречается (например, $T-D : D-T$), но означает нечто иное: противоположно направленные функции. Яворский отдавал предпочтение музыкальному феномену. Кроме этого Яворский упоминает такие разновидности отношения, как *равенство арифметическое* (больше, меньше), *геометрическое* (больше или меньше вдвое, втрое и т.д.), а также *отношения по зависимости, пропорциональности, прогрессии*. Вместе с тем Яворский включает в круг отношений и такие понятия, которые правильнее было бы отнести к обозначениям операций, например *распределение* и его виды: *соединение, раз-*

мещение, перестановка, сочетание. Это, разумеется, действия, взятые в их абстрагированной форме, а не отношения, но они могут привести к некоторым отношениям. Все эти категории рассматриваются Яворским в I части книги, то есть еще до изложения главных положений своей теории, и потому их следует понимать в качестве ее методологических предпосылок. Ученый, видимо, планировал опереться на некие общие законы, которые обеспечили бы его учению о музыкальной речи основательность и прочность.

Отдельно рассмотрим вопрос о музыкальной интонации. Именно Яворскому принадлежит это понятие, занявшее столь важное место в отечественном музыкознании. Правда, свое распространение оно получило благодаря работам Б. Асафьева. Но его автором был все же именно Яворский. Вклад Асафьева несомненен, как несомненно и то, что он понимал интонацию совсем иначе, чем Яворский – в этом вопросе (как, впрочем, и во многих других) у них были совершенно разные цели и исходные методологические позиции.

Вместе с тем Асафьев признавал огромное влияние на его взгляды теоретической системы Яворского. Об этом свидетельствует письмо Асафьева Держановскому от 1915 года, где он писал, что именно в методе Яворского «обрел то, что так давно искал – прочный научный фундамент теории музыки», что «сам был не в силах создать единую основу». Известно также, что данное письмо было написано под громадным впечатлением встречи и длительной беседы Асафьева с Яворским. Конечно, пока что речь шла о теории ладового ритма в целом, но в нее, как мы видели, вошло и понятие интонации. Важно также подчеркнуть, что расширение диапазона понятия интонации произошло еще в «теоретической лаборатории» самого Яворского. В материалах Кулаковского приводятся следующие слова Яворского: «Каждая эпоха создает свои процессы мышления, и это обуславливает как развитие самого языка, так и отмирание самого языка. Есть мертвые и живые языки, есть мертвое и живое музыкальное интонирование. В периоде веков некоторые принципы интонирования могут возрождаться или временно скрываться»¹. Эти слова, сказанные в 1924 году,

¹ Б. Яворский. Воспоминания, статьи и письма. Т. I.

позволяют догадаться, откуда Асафьев заимствовал теорию интонации. Свои идеи Яворский не скрывал и щедро ими делился. Влияние Яворского на Асафьева неопровержимо, хотя было бы несправедливо отказывать асафьевской позиции в своеобразии и плодотворности. Небесполезно указать на различия в понимании музыкальной интонации Яворским и Асафьевым.

Выдвинутое Яворским в рамках теории музыкальной речи понятие интонации несло на себе печать той формализованности, которая была свойственна и самой теории. Понятие интонации должно было обозначать некую конкретную структурную единицу. В связи с этим Яворский писал: «Наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление различных по тяготению звуков (или моментов) тритонной системы – интонация, выразительность речи, передача ее смысла и характера» (ч. II. с. 4). Таким образом, интонации придавалась структурная и одновременно весьма определенная семантическая функции. Хотя эти функции были ограничены тяготениями тритонной системы, конкретность определения роли интонации выгодно отличает применение его Яворским от асафьевской весьма расплывчатой трактовки. Выразительность интонации Яворский видит в ее *двухчастности*, причем ее вторая часть является главной, поскольку осуществляет разрешение первой, неустойчивой. Все интонации Яворский делит на два типа: *устойчивые* (+) и *неустойчивые* (–). Устойчивая интонация возникает при движении неустоя к устою, а неустойчивая – при обратном движении. Кроме этого, Яворский вводит понятия *икта* и *предикта*, связывая икт с устоем на сильной доле такта, а предикт – с неустоем на слабой. В этом нетрудно заметить отголоски римановской метроритмической теории, применяемой, впрочем, не вполне корректно: разрешение неустоя в устой может происходить в условиях любой метроритмической ситуации.

Устойчивую и неустойчивую интонации Яворский относит к *простым*, наряду с которыми существуют и *сложные*, представляющие соединение устоев или неустоев одной системы с различными устоями или неустоями любой другой системы. Он также различает *составные* и *смешанные* интонации; к первым он относит интонации одного вида, но разных систем,

а к *смешанным* – интонации, допускающие соединение устойчивых или неустойчивых интонаций. В этой усложненной классификации заметно стремление Яворского предельно рационализировать виды движений и отношений звуков, дать им имена и вписать их в прокрустово ложе своей теории.

Яворским было введено сохранившееся до сих пор понятие *интонационного оборота*. В настоящее время оно применяется чаще для обозначения отношений в гармонии. Автор же термина называл оборотом вертикальное (одновременное) «соединение интонаций в нескольких голосах». Это еще не гармония, но то, что может стать гармонией. Взятая в целом, иерархия интонаций имеет у Яворского довольно разветвленный характер. Мы представим ее в несколько упрощенном виде:

- 1) Интонации подразделяются на *устойчивые* и *неустойчивые*.
- 2) Интонации могут состоять из одного звука – к ним применяется дополнительное наименование *ладового момента*.

- 3) Интонации могут быть *простыми* и *сложными*. Простые интонации состоят только из двух звуков, например неустоя и устоя; сложные включают в себя большее количество звуков и прежде всего неустоев и, следовательно, большее количество отношений.

- 4) Далее Яворский различает *одночастные* и *двучастные* интонации; одночастные сводятся к одному звуку – устоя или неустою; двучастные же содержат два или больше звуков, причем функционально разных, то есть устоя и неустою.

- 5) Наряду с количественным составом интонаций учитывается и функциональное качество звуков; если интонация состоит из неустоя и устоя, то такое отношение является *сопряженным*; если же неустой, фигурально выражаясь, является «чужим», то такое отношение именуется *несопряженным*.

- 6) Интонация, в которой неустой переходит в устой, получает название *устойчивой*; если же движение оказывает обратным, то есть от устоя к неустою, то интонация именуется *неустойчивой*.

- 7) Яворский также различает четыре функциональных класса интонаций: *автентические*, *полуавтентические* (движение от устоя к неустою автентического происхождения), *плагальные* и *полуплагальные* (то есть движение от устоя к неустою плагального происхождения).

Эта довольно запутанная классификация вызвана настоящим намерением Яворского договорить все до конца, разложить все «по полочкам». Бесспорно, интонация – явление сложное и многогранное, имеющее множество характеристик. Яворский с присущей ему добросовестностью стремился исчерпать все ее стороны, все поименовать и тем самым создать *целостный портрет* явления. Но, возможно, мы имеем дело здесь и с некоторыми недостатками изложения.

Главная заслуга Яворского в том, что он попытался построить единую и непротиворечивую систему *музыкального языка*. Судя по всему, она оказалась исторически первой. Действительно, впервые возникла теория, задачей которой (если судить по поставленным целям) было объяснение феномена музыкальной речи как целостного явления, сконструированного на основе исходного первичного элемента. Попытка эта оказалась для своего времени прогрессивной, содержащей прогнозы элементов будущего развития музыкального языка, но в то же время не лишенной противоречий, недоговоренностей, односторонности, излишней категоричности. Несмотря на эти недостатки, теория ладового ритма представляет собой не только исторический интерес. Многие идеи и термины Яворского незаметно вошли в обиход отечественной музыкально-теоретической науки, прижились в ней, а теория в целом должна получить объективную оценку как факт новаторского и продуктивного научного опыта.

Позволим себе закончить статью словами В.А. Цуккермана, бывшего в молодые годы его учеником, хотя и избравшего впоследствии свой собственный путь в науке: «Яворский – один из первых в России – добился признания прав музыкальной науки, не сводимой к эмпирике школьных правил; его трудами отрицается положение, что “теория музыки – лишь служанка композиции”. Он стремился связать теорию с творчеством иными путями – вскрывая закономерности живого музыкального языка и раскрывая перед композитором новые, еще не использованные музыкой возможности»¹.

¹ Цуккерман В.А. Яворский – теоретик // Там же. С. 176.

Концепция Б.В. Асафьева

Борис Владимирович Асафьев – выдающийся русский ученый-музыковед, чьи многочисленные и разнообразные по тематике труды открыли новый этап в развитии отечественной музыкальной науки¹. Известность пришла к Асафьеву довольно рано. Уже в первое послеоктябрьское десятилетие его деятельность приобрела широкий размах. Он востребован как критик (более сотни статей в газете «Жизнь искусства»), докладчик, участник разнообразных коллегий и комиссий. Асафьев читает лекции в Институте истории искусств, в Консерватории, одну за другой пишет крупные научные работы и статьи, выступает

¹ Б.В. Асафьев (псевдоним – Игорь Глебов) родился 17 июля 1884 года в Санкт-Петербурге. В 1908 году окончил историко-филологический факультет Петербургского университета. Одновременно учился в классе композиции Петербургской консерватории, где его педагогами были Римский-Корсаков и Лядов. Среди первых сочинений – детские оперы «Золушка», «Снежная королева». В 1914 году, разочаровавшись в своем музыкальном творчестве, решил его навсегда оставить и полностью посвятить себя музыкальной критике и науке. Однако позже, уже в 1930-е годы, он вернулся к музыкальному творчеству и создал балеты «Красный мак» и «Пламя Парижа», с успехом шедшие на сценах Москвы и Ленинграда. Большую роль в его музыкальном развитии сыграл В.В. Стасов, возглавлявший в те годы Рукописный отдел императорской Публичной библиотеки. Тесное общение со Стасовым и работа в Рукописном отделе, равно как и в зарубежных библиотеках, сыграли большую роль в формировании Асафьева-ученого. Уже в начале 1920-х годов он как авторитетный ученый был приглашен в качестве руководителя музыкального разряда петроградского Института истории искусств. На протяжении 1920–1940-х годов Асафьев создал основной корпус своих трудов, львиная доля которых посвящена русской музыке, а также основным вопросам теории музыкального искусства. Умер Асафьев 17 января 1949 года в Москве.

как инициативный организатор. Работоспособность Асафьева феноменальна¹. Первое место здесь занимают сочинения по истории русской музыки как общего характера (среди них такие, как «Соблазны и преодоления» «Пути русской музыки»), так и очерки, посвященные отдельным русским композиторам (Танееву, Мусоргскому, Чайковскому, Бородину, Стравинскому, Рахманинову и др). Не остаются без внимания и представители западной музыки (Вагнер, Григ). Тематика его работ непрерывно расширяется. Асафьев исследует русскую оперу, русский романс, посвящает специальные работы связям русской поэзии и русской музыки, изучает историю собирательства русского фольклора. Уже в начале 1920-х годов в круг интересов Асафьева входят теоретические проблемы, связанные со спецификой музыки, процессуальной природой музыкальной формы, зарождается «теория интонации». В это время Асафьев становится одной из самых видных фигур в музыкальной культуре и сохранял это положение и в дальнейшем. В связи с этим в 1922 году известный русский дирижер Николай Малько писал, что Асафьев «вырос в огромную величину не только русского масштаба и является наряду со Стасовым и Ларошем крупнейшим русским писателем по музыке, но бесконечно превосходит их по культуре, философскому и музыкальному образованию и литературно-критическому таланту, направленному на выявление музыки и роли ее в жизни в самом глубоком и великом значении этого слова»².

Роль Асафьева в становлении отечественного музыковедения огромна. Он оказался основателем многих его направлений, а его теоретические концепции долгое время оказывали значительное влияние на музыковедческие работы. Здесь нет места даже для краткого описания научной деятельности Асафьева в целом. Остановимся только на его теоретической концепции. Она достаточно полно изложена в обеих частях труда «Музыкальная форма как процесс», а также в ряде подготовли-

¹ Список работ только за осень – зиму 1920–1921 года, зафиксированный в Curriculum vitae от 25 января 1921 года, включает 20 названий.

² Цит. по: О Б.В. Асафьеве // Материалы к биографии Б.В. Асафьева / Сост. А.Н. Крюков. Л., 1981. С. 15.

вавших его статей. Именно в этих работах Асафьевым была изложена по тому времени совершенно новая система взглядов на музыкальное искусство и его природу. Она и станет предметом нашего внимания.

Но прежде стоит кратко остановиться на литературной манере Асафьева. Думается, в становлении индивидуальной исследовательской манеры Асафьева ведущую роль сыграло то обстоятельство, что он в первую очередь все же был композитором. Его слух и музыкальная память были переполнены музыкальными звучаниями, которые нередко становились содержанием его музыкально-литературных работ. Эмпирическое композиторское начало руководило его мыслью, вело его за собой, когда возникала задача того или иного словесного описания. «Мой язык, – писал он в одном из автобиографических эссе, – проистекает из этого постоянного соблазна воплотить музыку в слове, а не пересказывать “программы”. Я всегда ищу выражений, но ищу совсем не мучительно на бумаге, а до записывания, мысля о музыке про себя, почти без понятий, даже не могу сам объяснить точно *как*. Потом после долгих нервных колебаний чувствую, что что-то готово. Тогда я сажусь и пишу залпом, *без помафок*, которых не терплю, и без эскизов и копий. Все материалы, строго проработанные, имею в голове и записей черновых не терплю. Вот приблизительно процесс моей работы»¹. Музыкальность литературного стиля Асафьева в немалой степени способствовала популярности его книг, статей, обладавших несомненным обаянием. Но у нее есть и обратная сторона. Интуитивный характер проникновения в музыкальную ткань в сочетании со спонтанной манерой письма создавали определенные трудности при экспликации теоретических идей ученого. В самом деле, «рассказать» музыку, как это умел делать Асафьев, можно только однажды. Вторая попытка просто бесполезна. Для подобной манеры словесной интерпретации музыки нужен особый талант, которым в полной мере обладал Асафьев.

Теоретические идеи Асафьева формировались в эпоху, когда в гуманитарной науке совершались существенные сдвиги.

¹ Асафьев Б. Биографическое // Там же. С. 31.

Тон задавала французская лингвистика, где складывался системный подход, рождалась новая теория языка. Революционные работы Фердинанда де Соссюра, а также устремившихся за ним ученых (среди них был Антуан Мейе с его социолингвистическими идеями, на которого указывал сам Асафьев) оказали значительное воздействие на интеллектуальный климат первой трети XX века.

Одним из источников идей Асафьева стала брошюра Эрнста Кассирера, посвященная теории относительности Эйнштейна. Он задумался над феноменом отношения, несмотря на несходство этого понятия с понятием относительности. Как и в других случаях, то был лишь стимул к раздумьям о природе связей между звуковыми элементами музыки, что дало определенные концептуальные результаты.

Бесспорным представляется влияние на Асафьева работ Эрнста Курта с его идеями психической энергии и движения. Сам Асафьев признавал то огромное впечатление, которое оказала на него теория ладового ритма Яворского, именно от Яворского Асафьев впервые услышал термин «музыкальная интонация». Яворский так называл разрешение неустойчивого тона в устой. Асафьев же усмотрел в понятии интонации богатые потенции и создал на его основе новую концепцию музыки.

Но главным источником идей Асафьева всегда оставалась сама музыка. Эмпирическое (творческое, слуховое) начало у него всегда преобладало над абстрактным теоретизированием. Он шел от музыки и умел раскрывать лежащие в ее основе содержательные и чисто музыкальные стимулы.

Музыка была для Асафьева выражением Человека в его целостности и в единстве с жизнью общества. Психологический подход переплетался у него с социологическим (но не с вульгарным социологизмом). Он слышал в музыке жизнь интеллекта и был одним из первых, для кого музыка оставалась видом мышления.

Анализ идей Асафьева начнем с двух его статей: «Ценность музыки» и «Процесс оформления звучащего вещества». Обе появились в самом начале 1920-х годов и выполнили функцию первых подступов к теории музыки как процесса.

Известны обстоятельства, сопутствовавшие появлению первой статьи. Она была стимулирована опубликованной у нас в 1922 году работой Кассирера, где излагалась и интерпретировалась теория относительности Эйнштейна. Видимо не следует ни преувеличивать, ни преуменьшать значение книжки Кассирера для разработки Асафьевым его новых по тому времени идей. Скорее всего, она сыграла роль своего рода катализатора. Кстати, в своих рассуждениях о природе интеллектуальной деятельности Асафьев отталкивается не столько от Кассирера, сколько от цитируемого им положения Платона: «Мысль возбуждает всё, что подпадает чувственному восприятию вместе со своей противоположностью». Не случайно Асафьев тут же формулирует задачу своей работы: «Рассмотрим процесс музыкального становления, <...> чтобы убедиться, есть ли в нем “вызыватели” – возбудители мысли»¹. Как видим, Асафьев прямо ставит вопрос об участии мысли в музыкальном становлении. По всей вероятности, высказывание Платона привлекло его указанием на возможность внепонятийного мышления, имеющего источником чувственное восприятие.

Идея, которую защищает Асафьев в своей статье, состоит в том, что чувственным опытом музыканта является, собственно, слуховой опыт. Именно данными слухового опыта и оперирует музыкант – как при сочинении музыки, так и при исполнении и восприятии. Эти данные выступают в форме *отношений*. Отношений между различными элементами музыки. Отношение рождается в момент нарушения равновесия, которое и становится исходным пунктом музыкального становления. Нарушенное равновесие должно быть в конечном итоге восстановлено, но это случится тогда, когда для него возникнут объективные композиционные предпосылки.

Таким образом, музыкальное становление осуществляется путем возобновления и обновления отношений между элементами (звуками, ступенями лада, тональностями, длительностями, гармониями и их комплексами и т.д.), создавая континуум разветвляющейся ткани.

Идея отношений выступает в данной статье в комплексе с рядом других, столь же важных для будущей теоретической

¹ Глебов И. Ценность музыки // De musica. Пр., 1923. С. 23.

концепции. Это прежде всего идея временной природы музыки, но рассматриваемая в диалектическом единстве с ее пространственными характеристиками, которые необходимы для создания целостного образа произведения. Именно из онтологического дуализма музыкального произведения, с одной стороны, разворачивающегося во времени, а с другой – существующего в восприятии в качестве некоей пространственной целостности, позже родится концепция музыкальной формы одновременно как процесса и как откristаллизовавшегося целого. Асафьев писал в этой статье: «Главное – это свойство музыкальных композиций существовать (пребывать) в становлении, только в воспроизведении, то есть, будучи крепко спаянными в некоем единстве и целостности. Такое их свойство ведет к тому, что в самом процессе воплощения они, чтобы быть воспринятыми, должны явиться миру каждый раз в состоянии разворачивания, в процессе оформления, где каждый отдельный момент есть ничто в своей деятельности и есть важный элемент целого, если постигать его в функциональной зависимости, иначе говоря, *каждый звучащий миг есть отношение*» (курсив мой. – М.А.). И далее: «Музыкальное произведение есть некий замкнутый комплекс звучаний, который в целом, от первого прозвучавшего тона до последнего, являет собой некую *систему отношений*» (курсив мой. – М.А.)¹.

Или в другом месте: «Мир музыки – мир отношений, мир функциональной зависимости, где нет места вещности»². Прав ли здесь Асафьев, сублимируя мир отношений, отделяя их от их же носителей? Ведь в той же статье он наделяет музыку признаками материального бытия. Думается, в процитированном положении есть оттенок некоторого преувеличения. Верно, что музыка есть мир отношений, но сами отношения имеют своих носителей, материально-акустическая природа которых не вызывает сомнений. Возможно, Асафьев имел в виду другое. В этой же статье он справедливо утверждает, что музыка есть деятельность, направленная на активное познание мира.

¹ Глебов И. Ценность музыки // De musica. Пг., 1923. С. 23.

² Там же. С. 19.

Только познает музыка не вещи, а отношения. Этим, добавим, она близка к математике.

Подчеркивая роль отношений, Асафьев делает важный шаг на пути познания специфики музыки. Действительно, отношения тотально охватывают весь феномен музыки – от структуры ее языка до семантики (или, в другой системе представлений, от формы до содержания). Любые сочетания звуков, начиная с интервала (как мелодического, так и гармонического), представляют собой различные виды отношений. Одни из них закреплены традицией, превращены в стереотипы, выступая в качестве нормативных единиц той или иной подсистемы музыкального языка. Другие могут возникнуть стихийно, вне правил и установлений. Но в любом случае мы оцениваем и те, и другие, реагируя на их звучание и сравнивая его с другими соседними звучаниями. Так, наше восприятие оказывается втянутым в *процесс формирования отношений*, где мы оцениваем и квалифицируем каждый момент звучания – но не отдельного, а взятого в контексте с другими. Процесс формирования отношений образует континуум музыки. Отношения между звучаниями мы воспринимаем как значимые и на этом основании судим о том, о чем нам музыка «говорит».

Мир отношений непредсказуемо разнообразен – даже тогда, когда музыка пользуется нормативными средствами. Поэтому Асафьев стремился найти основные *типы* отношений, с помощью которых можно было бы установить наиболее общие закономерности. И он находит таковые. Это отношения *тождества* и *контраста*. Статья была опубликована в 1923 году, а книга «Музыкальная форма как процесс», где эти понятия будут положены в основу теории формы, появится только в 1930 году. Можно заключить, что рассматриваемая статья явилась одним из подступов к упомянутой книге.

По сути, Асафьев открыл здесь один из законов музыкального становления. Правда, ни в статье, ни в будущей книге он не углубляется в понятия тождества и контраста, не дифференцирует их разновидности, что стоило бы сделать, поскольку это позволило бы уточнить, *что́*, собственно, следует понимать под контрастом, равно как и под тождеством. Но само выдвижение этих понятий было важным шагом на пути изучения природы музыки.

Надо заметить, что идея Асафьева оказалась весьма современной для науки того периода. Это было время, когда Соссюр писал: «В каждом данном состоянии языка всё покоится на отношениях»¹. И в другом месте того же труда: «Весь лингвистический механизм вращается исключительно вокруг тождеств и различий, причем эти последние только оборотная сторона первых»². Мы приводим высказывания Соссюра по русскому изданию 1933 года, вышедшему спустя десять лет после сборника «De musica». Но французское издание появилось в 1913-м. Мог ли Асафьев его знать? В принципе, конечно, мог, поскольку еще до Первой мировой войны бывал за границей, в том числе во Франции. И все же, думается, мысль о конститутивной для музыки роли отношений и прежде всего дихотомии *тождество – контраст* представляет собой его самостоятельное открытие. Во-первых, будь оно результатом заимствования у Соссюра и переноса на музыку, остались бы какие-либо его следы – то ли в виде ссылки (как это было с Кассирером), то ли в виде других признаков влияния. Ибо работа Соссюра дает множество поводов для параллелей между языком и музыкой, мимо которых Асафьев вряд ли мог пройти. Во-вторых, близкие идеи встречаются и в других работах Асафьева тех же лет. Поэтому вряд ли мы имеем здесь дело с заимствованием и переносом; скорее работали идеи, витавшие в воздухе и отчасти влиявшие на методы гуманитарных наук.

В другой статье – «Процесс оформления звучащего вещества» – Асафьев ставит вопрос о природе *материала* музыки. Он противопоставляет дискретной концепции материала (отдельный звук, отдельные структурные единицы – такт, мотив, фраза и т.д.) *континуальную*, в которой музыка создается из непрерывной звуковой материи и лишь в процессе своего развертывания во времени обретает организацию, артикулируя свои структуры.

Несмотря на то, что понятие «звучащее вещество» до сих пор не утратило налета некоторой экстравагантности, оно понятно на интуитивном уровне. По сути, оно имеет полеми-

¹ Соссюр Ф. де. Курс общей лингвистики. М., 1933. С. 121.

² Там же. С. 109.

ческий смысл и направлено против школьного понимания формы как результата сложения структурных единиц в их тактовом исчислении ($1 + 1 = 2$; $2 + 2 = 4$; $4 + 4 = 8$ и т.д.). «Почему, – пишет Асафьев, – отдается предпочтение арифметической прогрессии...?»¹. Учебники Римана, Бусслера содержат немало образцов арифметических подсчетов: речь идет о количестве и суммировании тактов. Переведя синтаксические единицы на язык числа тактов, традиционная теория совершила подмену живой музыки «тактостроительством». Бесспорно, в такой упрощенной схеме синтаксис усваивается легче, но не становится от этого адекватным музыкальной реальности. Музыкальные события заменяются формальной процедурой. В такой схеме музыка не дышит, не растет, не развивается, она *складывается* из тактов, наподобие детских кубиков.

Вводимое Асафьевым понятие звучащего вещества призвано нейтрализовать арифметический подход и представить вместо разрозненных априорных единиц «звуковую массу», которая становится музыкой лишь пройдя *процесс оформления*, то есть обретя внутреннюю организацию. Асафьев исходит из эмоциональных стимулов творчества: «В музыке, которая разворачивается во времени, в длительности и звучит как бы в некоторой перспективе <...>, в музыке, обусловленной как бы сущим в ней *élan vital*»² – действует чаще всего неуловимый сознанием эмоциональный ток: форма рождается произвольно»³. Иными словами, процесс оформления звучащего вещества должен совершаться естественно и быть следствием интуитивного рождения музыки. Ее источник «в таком органическом творчестве, где форма рождается как осознанный синтез, в результате процесса взаимоприятия и взаимоотталкивания звучащих частиц»⁴.

¹ Замечание верное, хотя приводимый Асафьевым на с. 151 пример: « $8 + 8 + 8$ » неудачен. Это не прогрессия, а периодичность.

² «Жизненный порыв» (франц.) – понятие философской системы Анри Бергсона (1859–1941), крупнейшего мыслителя XX века, представителя интуитивизма и философии жизни (прим. ред.-сост.).

³ *Глебов И.* Процесс оформления звучащего вещества // *De musica*. С. 153–154.

⁴ Там же.

«Какова же роль сознания в органическом процессе оформления звучащего вещества? – задается вопросом Асафьев. – <...> Это важная задача. Только решив ее, можно будет подойти как к обоснованному положению к тому, что художественно-музыкальное произведение есть, все-таки, и всегда организм <...> значит, в его создании участвует творческая интуиция (таинственный X = *élan vital* или *Formenwille* и т.п.) и интеллект, ибо творческий акт рождения художественного произведения немислим вне сознающей его личности и всецело *непроизвольным* он быть не может»¹.

Таким образом, рассмотрение двух начал – звучащего вещества и процесса его оформления – приводит Асафьева к постановке проблемы природы художественного творчества и соотношения в нем интуиции и интеллекта. И тогда становится понятным, почему статья начинается с большой цитаты из известного письма Моцарта отцу, которое, однако, считается апокрифом².

Кроме этого, Асафьев в статье об оформлении звучащего вещества пытается разобраться в сложной диалектике пребывания музыки одновременно в двух онтологических измерениях: временном и пространственном. Временное, вроде бы, не требует доказательств, зато пространственное в них, безусловно, нуждается. На помощь приходит вводимое Асафьевым понятие *кристаллизации*, которое найдет свое применение и в I-й части книги «Музыкальная форма как процесс». Он обращает

¹ Там же. С. 155–156. Следует оговорить, что под «произволом» и «произвольным» Асафьев, согласно нормам его времени, имеет в виду не своеволие, а свободное проявление творческого инстинкта вне навязанных ему извне норм.

² Это письмо восходит к известной работе о Моцарте Отто Яна, но многократно цитировалось в различных работах. Асафьев цитирует его по работе Лосского, а тот, в свою очередь, заимствовал его из работы Гартмана «Философия бессознательного». Такой интерес к письму объясняется тем, что в нем с удивительным лаконизмом и точностью описан творческий процесс композитора в единстве его бессознательных и сознательных механизмов. Как исходный пункт концепции письмо Моцарта сразу направляет внимание читателя на ту проблему, к которой автор приходит ближе к концу статьи – проблеме соотношения интуитивного и рационального.

внимание на огромную роль пространственных представлений в системе мышления музыканта. Его интересует, «почему же музыканты, тогда как все они должны инстинктивно или сознательно признавать временную природу музыки <...>, так упорно цепляются за пространственную архитектонику, анализируя пространно и детально прошедшие в давнем опыте формообразования¹ и вставая в тупик перед каждым новым явлением, пока оно не окристаллизуется»². Асафьев справедливо обращает внимание на закономерность музыкального мышления и музыкального восприятия: музыка мыслится музыкантом как откристаллизованное *целое*, которое можно охватить одним актом внимания, одним мыслительным действием.

Статья «Процесс оформления звучащего вещества» свидетельствует о дальнейшем расширении теоретических поисков Асафьева. Его мысль постоянно вращается среди таких пар понятий, как физическое и духовное, временное и пространственное, интуитивное и рассудочное, форма и содержание, движение и статика, творческое воображение и априорные нормы. Основное внимание автора привлечено к противоречию между тем, что он называет произволом творческой фантазии (точнее, ее бессознательной работой) и навязываемым ей извне принципам построения музыкальной формы.

«Наука музыкальной композиции, – пишет в статье Асафьев, – должна встать на путь изучения законов музыкального движения, ибо только в длительности и протяженности (во времени) звучания постигается музыка в ее первооснове (слуховое восприятие). Лишь под воздействием в умозрении постигаемого потока звучаний и в сознании необходимости зафиксировать “летучую” природу музыки, – выкристаллизуются в практике композиции методологические схемы, от которых и исходит в процессе научения и обучения технике “композиторского ремесла” та или иная школьная метода или схоластическая практика, то есть “отражение творчества” по чертежам былых опытов»³.

¹ Здесь слово «формообразования» следует читать во множественном числе (Прим. автора статьи).

² Глебов И. Процесс оформления звучащего вещества. С. 151.

³ Там же. С. 159.

Таким образом, статья «Процесс оформления звучащего вещества» стала еще одним шагом на пути к построению целостной концепции, нашедшей свое выражение в двух книгах с общим названием «Музыкальная форма как процесс».

* * *

Известно, что первая и вторая части труда «Музыкальная форма как процесс» появились на большом временном расстоянии друг от друга. Первая часть – в 1930 году, вторая – в 1947-м. Между ними имеются весьма серьезные различия; тем не менее они связаны между собой единым взглядом на музыку и общими мотивами.

Концепция музыкальной формы как процесса закономерна, поскольку коренится в феномене звука, обусловлена его временной природой. Обе книги отличаются широтой теоретической проблематики и охвата исторических явлений. Но это разная проблематика и несходные анализируемые явления. Вторая книга ни в чем не повторяет первую. Симптоматично, что первая книга имеет оглавление, у второй книги его нет – она не структурирована, разделы следуют друг за другом в произвольном порядке. Это пример того спонтанного письма, о котором говорил сам автор.

Обратим внимание на еще одно различие. В первой книге музыка рассматривается в более широком социальном и общенаучном ракурсе. Вторая сосредоточена скорее на специфических аспектах музыкального языка и музыкальной семантики.

Показательна в этом отношении фраза, открывающая первую книгу: «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познается как форма (вид, способ, средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования: будь то откристаллизовавшаяся схема сонатного аллегро или система кадансов, или формулы ладов и звукорядов – за всем этим кроется длительный процесс нащупывания, исканий и приспособлений наилучших средств для наиболее “доходчивого” выражения, то есть такого рода интонаций, которые усваивались бы окружающей средой через формы музицирования возможно продуктивнее»¹.

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. М., 1930. С. 3.

Не будем подвергать эту фразу анализу. Отметим лишь очевидное. Музыка понимается Асафьевым как явление социального бытия¹, а последнее выражает себя в практике музицирования, в процессе которого закрепляются найденные музыкой средства. «Форма – не только конструктивная схема, – пишет далее Асафьев. – Форма, проверяемая на слух, иногда несколькими поколениями, то есть непременно социально обнаруженная (иначе как и где она могла бы окристаллизовываться) – организация (закономерное распределение во времени) музыкального материала, иначе говоря, организация музыкального движения, ибо неподвижного музыкального материала вообще нет»². И далее: «...музыкальная форма есть процесс обнаружения музыки в закономерном сопряжении интонируемых элементов. <...> Этот процесс представляет собой творческую <...> организацию звукосочетаний на основе социально испытанных принципов»³.

В книге весьма ощутим опыт предшествующих работ, рассмотренных нами выше. «В музыке все измеряется соотношениями, всегда изменчивыми», – пишет Асафьев⁴. Здесь же он снова подчеркивает роль отношений тождества и контраста, но теперь они рассматриваются с точки зрения становления, движения музыки: «...ни один момент интонирования, в сущности, не оценивается как самодовлеющий, а всегда как стадия перехода в последующий»⁵.

Основная проблема первой книги, – проблема *движения*, которое обеспечивает событиями процесс становления музыки. С разных точек зрения эта проблема изучается на протяжении двенадцати глав. При этом в рассмотрение проблемы вовлекаются различные исторические факты и факторы имманентных законов музыкальной организации. «Понять

¹ Было бы ошибкой приписывать этот подход к музыке влиянию вульгарного социологизма. Асафьев дает точный адрес влияний, которые он испытал, отсылая читателя к сноске на с. 77. Это известный французский социолингвист Антуан Мейе, рассматривавший язык как социальный институт.

² *Глебов И.* Музыкальная форма как процесс. С. 4.

³ Там же. С. 7.

⁴ Там же. С. 8.

⁵ Там же.

форму музыкального произведения, это значит уяснить *целесообразность продвижения* воспринимаемого слухом потока звучаний, отдать себе отчет, почему движение продолжается, то сокращаясь, то растягиваясь»¹.

Как видим, Асафьев рассматривает проблему движения, учитывая сразу два фактора – творческий и перцептивный; его интересует не только как осуществляется движение, но и как оно воспринимается слухом. Этот двойной ракурс исследования музыки – со стороны возникновения звучаний и со стороны их восприятия – характерная особенность метода Асафьева, в котором сказывается понимание бытия музыки в общественной среде, где рождаются новые звучания и новые формы и где они *осваиваются* и *усваиваются* слухом. «Слух *втягивается* в поразившие его своей новизной созвучия и устанавливает большее или меньшее сходство с прежними. Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых строго *систематизированных звукоотношений*, тогда как у рядового слушателя их меньше, и он чаще всего удовлетворяется только привычными слуховыми навыками и узнаванием отдельных *моментов*, а не общей функциональной их связи»². В наши дни это положение уже не кажется чем-то новым, а в то время, когда писалась первая книга, сам подход к музыке с точки зрения ее дифференцированного восприятия представлялся смелым и многообещающим. Апелляция к «общественному слуху» как регулятору музыкальных интересов получит развитие в попытках сформировать социологию музыки.

Следующие главы первой книги (со 2-й по 6-ю) посвящены по-разному исследуемой проблеме музыкального движения. Судя по тому вниманию, которое уделяет ей автор, он относит проблему движения к числу кардинально важных. В самом деле, коль скоро музыка совершается как процесс, то условием ее временного существования является движение. Стоит добавить, что само понятие музыкального движения, в сущности, является метафорой, основано на восприятии музыки.

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 14.

² Там же. С. 15.

О движении можно говорить только по отношению к какому-то объекту, который перемещается в пространстве. В музыке впечатление движения рождается благодаря возникновению последовательностей звуков, и чем быстрее они сменяют друг друга, тем выше кажется скорость музыкального движения.

Даже отдельный звук, в сущности, процессуален. Но его недостаточно, чтобы вызвать впечатление движения. Только последовательность звуков может быть осознана как движение и, следовательно, как процесс. Но для этого ее надо как-то организовать. Поэтому почти с самого начала и до конца работы объектом пристального внимания Асафьева выступают различные способы организации звуковых последовательностей. По сути здесь источник его подхода к музыкальной форме: форма – результат организации звуковых последовательностей и их соотношений. А поскольку движение есть процесс, протекающий во времени, форма заранее постулируется в качестве следствия процесса. Именно в этом смысл асафьевского термина «оформление»: процесс порождает формы в ходе освоения времени и тем самым «оформляется», то есть обретает закономерно организованный вид. Так, через посредничество понятия «процесс» форма осмысливается как функция времени.

Последовательность звуков создает впечатление движения только будучи как-то организована, а организация должна базироваться на каких-то исходных, фундаментальных принципах. Асафьев считает, что таковыми являются отношения *тождества* и *контраста*. Это давняя идея Асафьева, но лишь в первой книге она получает достаточно полное раскрытие.

Асафьев начинает с простейших форм тождества, а точнее сходства. «Повторяющееся движение или проведение дважды или несколько раз одного и того же музыкального материала является наиболее простым и вместе с тем доступным средством продолжить однажды найденное или выбранное соотношение»¹. Тут же выясняется, что речь идет, собственно, не о тождестве, а о разнообразных видах повтора. Конечно же, Асафьев отдает себе отчет, что повтор может быть точным и неточным, демонстрировать не буквальную общность, как он пишет, а сходство. Этого, однако, достаточно, чтобы

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 19.

установить преемственность и тем самым продолжить движение. При всей своей элементарности это важное наблюдение: при повторе (буквальном или неточном) устанавливается связь, рождающая впечатление единства воспринимаемого музыкального объекта. Движущееся музыкальное образование становится реальным предметом внимания.

Далее Асафьев рассматривает продолжение посредством повтора не в горизонтали, а в разных голосах. Картина усложняется, но главное достигнуто: то, что предстает при помощи простого, вариантного или имитационного повтора, расширяет пространственные параметры музыкального объекта, но восприятие уже «захвачено» им и ждет продолжения.

Вместе с тем Асафьев обращает внимание, что в ходе продолжения могут возникать различия повторяющихся элементов, которые становятся стимулом для дальнейшего продвижения музыки. Постепенно в круг его рассмотрения включаются вариантность, вариационность, сложные приемы звуковой комбинаторики (характерной, например, для Баха). От форм, основанных на *basso ostinato*, через канон и фугу Асафьев приходит к симфоническому развитию, основанному на повторяющихся ритмоинтонационных формулах, сообщающих музыке энергию и динамику развития. По сути, Асафьев говорит здесь главным образом о производных тождества: повторе, варианте, имитации, вариациях. Элементы контраста в виде различий включаются пока в минимальной степени. Тем не менее рассмотренные явления позволяют ему сделать важный методологический вывод: «...слушание музыки <...> процесс интенсивнейшего сравнения каждого предшествующего интонационного момента с последующим»¹.

Поскольку в основе музыкальной процессуальности лежит специфический феномен движения, предметом внимания Асафьева становятся причины его возникновения. Движение является следствием энергии, его вызывающей. Есть основания полагать, что интерес к проблеме энергии возник у Асафьева не без воздействия теории Курта с ее «психической энергией». Другим источником, возможно, явилась теория ладового ритма Яворского. Внимание обоих ученых было приковано

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 31.

к взаимодействию тонов. Курт, как известно, считал, что источник движения звуков – «психическая энергия»; она-то и заставляет один звук переходить в другой. То, что происходит *между* звуками, важнее самих звуков, ибо «психическая энергия» является причиной перехода одного звука в другой. Если Курт до известной степени «дематериализовал» музыку, то Яворский, напротив, исходил из реально существующих звуков и искал причины их отношений. Но выдвинув понятие «тяготение», он не пытался обосновать его ни психическими, ни социальными причинами, оно осталось только в рамках теории музыки.

Асафьев пользуется обоими понятиями – и энергии (правда, без эпитета «психическая»), и тяготения. Для него звуковое движение – реальный процесс, совершающийся в музыкальном материале, в «звучащем веществе» (он сохраняет верность этому понятию). Следовательно, и причины должны быть вполне материальными. Это структура и сама музыкальная (точнее, социально-музыкальная) практика. За ними, конечно, стоит человеческий фактор: музыкальное мышление, сознание, помноженное на технику композиции. «Музыка как чувственно непосредственное познание мира, – писал он, – есть обнаружение материала в формах движения, организованных человеческим сознанием и *умением* (техника искусства)»¹. Аппелляция к музыкальному материалу не является следствием примитивного материализма. В этом видится скорее убежденность музыканта-практика, на своем личном примере познавшего зависимость музыкального сознания от звуковой материи и профессионального умения с ней обращаться. Поэтому он слышит музыку в ее реальном бытии, а энергию и стимулы движения ищет в событиях, совершающихся в самой звуковой среде.

«Каждая музыкальная композиция, – пишет Асафьев, – это комплекс подвижных звукоотношений, совокупность которых может быть строго замкнутой и *уравновешенной* формой, но может мыслиться и в виде ряда бесконечных звеньев (разомкнутая форма)»². Для европейской культуры разомкнутые формы не характерны (исключением могут быть некоторые

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 42.

² Там же. С. 33.

авангардные опусы). Поэтому для понимания музыкальной формы, являющейся процессом звукодвижения, важны моменты отправного толчка, с одной стороны, и замыкания, с другой. Изучение исходных стимулов движения Асафьев относит к области музыкальной динамики. «С точки зрения музыкальной динамики, – пишет он, – эволюция музыкальных форм представляется стремлением человеческого мышления добиться максимальной <...> протяженности музыкального движения»¹. Для этого необходимо усиление стимулов, вызывающих движение, отдаляющих момент наступления равновесия. Примером такого построения Асафьев называет «бесконечную мелодию» Вагнера. Первой задачей изучения формирования автор считает наблюдение за стимулами, организующими движение. К ним он относит энергию вводного тона, задержания, соотношение консонанса и диссонанса, которые могут меняться и в зависимости от этого служить силами продвижения, то есть конкретные формы звукоотношений. Эти примеры важны для него, поскольку помогают определить сущность музыкальной энергии. Приведем еще одну цитату: «Понятие энергии не может не быть приложимо именно к явлению сопряжения созвучий, потому что иначе совсем уничтожается понятие музыкального *материала* (“звучащего вещества”), а значит, и физическая данность музыки. Проблема ставится так, поскольку при исследовании процессов оформления в музыке никак нельзя исключить самого факта звучания или интонирования»². Думается в этих словах выражено *credo* теории Асафьева. За ними слышится полемика с Куртом и отчасти с Яворским. Ускользающей от наблюдения «психической энергии» Курта Асафьев противопоставляет *материальную реальность музыки* – сами звучания, факты интонирования, а умозрениям и абстракциям Яворского – живую плоть музыки, данную в различных формах звукоотношений. Музыкальную энергию Асафьев считает преобразованием жизненной энергии автора музыки: автор «переводит избыток своей жизненной энергии в энергию звуков»³,

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 33.

² Там же. С. 36.

³ Там же.

которая «заражает» слушателя, способного адекватно слышать музыку. Это «заражение» происходит посредством организованных комплексов звукоотношений. «Тем самым устанавливается место музыкального произведения, как одного из видов превращения энергии – место между творческим актом и восприятием <...>. Вид энергии, проявлением которого необходимо считать движение музыки, является интонационной энергией, развертывающейся в звуко-движении»¹ (курсив мой. – М.А.).

Так устанавливается взаимосвязь важнейших понятий теоретической концепции Асафьева: *энергии, движения, музыкального материала, интонирования и процесса формирования*. А следовательно и концептуальное единство его теории.

Еще раз хочется подчеркнуть ее погруженность в музыку. Апелляция к музыкальным явлениям сопровождает развитие теории непрерывно, но в некоторых случаях музыка выходит на поверхность, и ученый дает нам почувствовать ее власть над его мыслью. В качестве примера можно привести его тонкий анализ Фуги *cis-moll* – анализ не формальный, не школьный, предпринятый с целью показать «действующие силы» музыки, которые стимулируют ее развитие и вытекают из реальных звуковых, интонационных предпосылок, открывающих путь вперед или замыкающих движение. Этот анализ вполне отвечает приведенному рядом положению: «...необходимо считать всякое музыкальное движение, которое и в целом, и в каждый данный момент постигается как становление организующих его сил, как акт формирования – *состоянием неустойчивого равновесия*, замкнутым между первым толчком <...> и замыкающей движение конечной формулой (концовка, каданс)»².

Постулируя процесс в качестве сущности музыкальной формы, Асафьев погружается в изучение музыкального движения. Выше мы признали понятие музыкального движения результатом метафорического замещения реального иллюзорным. Один взятый звук сменяется другим, и так продолжается до окончания звучания произведения. Чем быстрее происходит

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 37.

² Там же. С. 41.

такая замена, тем выше темп и тем ярче впечатление, что мы имеем дело с движением самих звуков. Музыкальная кинетика, разнообразные виды пассажей и другой быстро исполняемой фактуры основаны на этой иллюзии. Наоборот, чем медленнее темп, тем больше причин воспринимать и осмысливать каждое отдельное звучание и тем меньше оснований для слияния последовательности звуков в единую «бегущую» линию. Сознание и восприятие расщепляются, и знание того, как в действительности происходит музыкальное движение, не мешает непосредственному восприятию и восхищению блеском виртуозной игры. Музыка формирует свой кодекс восприятия, создает своих героев и персонажей, ее населяющих, и не требует оговорок. Время и стиль делают свое дело.

Асафьев обращает внимание на важнейшие фазы движения: начало, продолжение («продвижение») и замыкание. Он считает, что независимо от эпохи и стиля эти три фазы в том или ином виде присутствуют в любой музыке (например, в любом мелодическом построении, будь то григорианская псалмодия или «бесконечная мелодия» Вагнера). Действительно, процесс должен иметь начало, как-то продолжаться и наконец завершиться. Совершенно ясно, что эти фазы имеют общий и внемузыкальный характер. Тем они и закономерны.

Начало Асафьев называет толчком (понятие, возникшее, вероятно, не без влияния музыки Бетховена, которой здесь очень много). Правильнее было бы говорить о начале, исходном интонационно-тематическом комплексе, наконец, просто мотиве, что было бы (и нередко) вполне правомерно.

Понятие толчка, первоисточка представляется нам нерелевантным. Начало произведения зависит от всего замысла в целом. Целое же вообще первично по отношению к деталям (на это указывал еще Шеллинг)¹. Поэтому начало будет таким, каким планируется все сочинение. Оно *порождается* замыслом. Жанр, форма, традиция могут сыграть в этом определенную роль, но их власть ограничена только *типом*, только *общим*, и не простирается на область музыкальной конкретики. Начало

¹ Интересные идеи и наблюдения об этом см. в работах С.Т. Вайнберга.

есть начало только *данного* текста, поэтому индивидуальное в нем, несмотря ни на что, преобладает.

То же самое верно и для фаз продолжения и замыкания. Но здесь есть серьезные отличия. Продвижение действительно находится в зависимости от начала, но оно опосредовано прохождением промежуточных этапов, а их число и особенности могут быть сколь угодно индивидуализированными. Что же касается замыкания, то здесь и в самом деле существуют стабильные формы. Так, известно грамматическое происхождение каданса. Свою традицию имеет и кода или, допустим, последняя вариация в вариационном цикле. Это общеизвестно. Но в самом общем плане значение исходного пункта произведения (как бы его формально ни определять) можно и нужно рассматривать в качестве того зерна, из которого вырастает вся музыкальная композиция. В этом Асафьев прав.

Вместе с тем он замечает: «Чем длительнее и сложнее (по соотношениям отделов и мельчайших частиц) музыкальное становление или процесс оформления¹, тем труднее детально выявить действенные факторы этого процесса в их взаимодействии»². Выбрав объектом наблюдений начало движения, Асафьев оказался в трудной ситуации: мир музыки – в гораздо большей степени мир разнообразия и исключений, чем типологии и систематики. Поэтому упрощенно-механистический подход (причина движения – толчок) вряд ли продуктивен. Причина того или иного начала, как об этом говорилось выше, лежит в плоскости замысла, творческой интенции, исходной идеи сочинения, наконец, стиля композитора или эпохи в целом.

Изучение самого движения оказалось более обнадеживающим. Здесь Асафьев имел дело, по крайней мере, с устоявшимися и закреплёнными в технике композиции приемами. Это имитация, секвенция, разного рода перемещения, напластования, а на уровне мелодики – «опевание», скачок с последующим заполнением; к этому можно было бы добавить не раз упоминаемые на страницах этой книги повтор и вариант. Неоспоримая мысль о том, что музыка всегда имеет начало, продолжение

¹ Представляется, что это одно и то же.

² *Глебов И.* Музыкальная форма как процесс. С. 51.

(движение) и конец, приводит его к обобщающей формуле, которая приобрела большую известность:

$$i : m : t,$$

где *i* – *ininitium* (начало), *m* – *movere* (двигать), *t* – *terminus* (конец, предел)¹.

Очевидно внемузыкальное происхождение этой формулы: все в этом мире имеет начало, продолжение и конец, и музыка не является исключением. Тем не менее для понимания процессов оформления формула полезна, ибо вводит в проблему музыкальной композиции функциональный аспект. Каждый член формулы символизирует ту или иную конструктивную, а значит, и семантическую функцию. На основе функционального подхода можно рассматривать различные виды начал, виды продолжений (движения) и завершений. В силу своей универсальности формула может действовать на разных уровнях формы, что было показано В.П. Бобровским². В результате вся форма выстраивается как иерархия универсальных функций: от верхнего уровня – уровня целого – до нижнего – уровня исходных структурных единиц (или наоборот: от нижнего уровня до высшего). Внемузыкальная идея оказывается способной объяснить сложную структуру музыкальной формы.

Слух, разумеется, эту структуру не улавливает, особенно если речь идет о низших структурных уровнях. Воспринимается прежде всего единый динамический процесс: «При восприятии же музыкального становления слухом как организованного *интонируемого* движения – все стадии его представляются данными единого динамического процесса, в котором, с одной стороны, постоянное взаимодействие тонов и звукокомплексов, с другой – каждый момент звучания определяется всей совокупностью данных соотношений тонов, то есть нет сложения тактовых единиц, а только произведение элементов различной степени напряжения»³. Как видим, Асафьев по-прежнему остается в оппозиции к традиционному пониманию формообразования как сложения тактов.

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 66.

² См.: Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978.

³ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 70.

Среди факторов формирования Асафьев уделяет должное внимание отношениям диссонанса и консонанса. То, что разрешение диссонанса является сильным стимулом дальнейшего развития движения, доказательств не требует. С этой целью, собственно, и возник сам диссонанс. Требовалось такое звуко сочетание, которое было бы акустически «неправильным» и нуждалось в исправлении. Исправление и создавало момент движения. Диссонанс стал мощным энергетическим средством нагнетания напряженности, выражения трагических эмоций и драматических ситуаций. К тому времени, когда у Асафьева складывалась своя теоретическая концепция, мастерство пользования диссонансом возросло настолько, что масштабы и «длние» формы в отдельных случаях полностью зависели от времени его разрешения. Асафьев не мог пройти мимо вагнеровской техники пролонгированного разрешения и феномена «бесконечной мелодии». Речь, собственно, должна идти не только о мелодии, но о принципах организации «формы дуги» (Bogenform) вообще. Движение и увеличение масштабов вагнеровской формы в значительной мере были связаны с оттяжкой разрешения диссонансов, благодаря которому удавалось преодолеть тенденцию к замыканию и, следовательно, к делению формы на отграниченные друг от друга разделы, а также организовать последовательный рост уровня кульминирования.

По ходу изложения Асафьев называет имена композиторов, в чьей музыке возрастала роль диссонансов и одновременно менялась их трактовка. Это Бородин, Мусоргский, Римский-Корсаков, Лист, Рихард Штраус, конечно, Скрябин и импрессионисты, в творчестве которых диссонирующие вертикали различного типа приобретали значение стилевых признаков. Асафьев справедливо отмечает, что звучание диссонанса (в восприятии) постепенно смягчалось, что он все больше превращался в особую звуковую краску и в целом активно эволюционировал в сторону колористической трактовки. В процессе исторического развития, пишет он, «гармоническая ткань становилась утонченнее, и прежние четкие формулы соотношения диссонанса и консонанса вуалировались, смягчались и разлагались, отчего движение становилось почти только чередованием вертикалей»¹. Иными словами, грамматическая функция

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 81.

отношений диссонанса и консонанса снижалась, и они постепенно уравнивались в своем значении как элементы гармонического ряда.

Странно, что Асафьев обходит здесь отношения устойчивых и неустойчивых гармоний. Правда, позже, в «Дополнении II» он восполнит этот пробел. Но логичнее было бы рассматривать оба явления в одном месте, поскольку они пересекаются. При этом отношения консонанса и диссонанса не покрываются отношениями устоя и неустоя. Устой всегда является консонансом, тогда как неустой может быть и консонансом и диссонансом. Это вполне самостоятельный уровень структуры музыкального языка, хотя и связанный с консонантно-диссонантными отношениями. Между ними есть функциональные отличия: соотношения неустоя и устоя тотально формируют гармоническую ткань, тогда как соотношения диссонанса и консонанса являются собой экстремальный случай звукового конфликта. Как правило, диссонантно-консонантные отношения накладываются на отношения неустойчивой и устойчивой гармоний, усиливая их. Так или иначе, разрешение неустоев в устои является нормативным условием гармонического движения, а следовательно, и процессуального развития музыки.

Третий раздел книги посвящен собственно музыкальным формам и лежащим в их основах принципам тождества и контраста. Асафьев справедливо указывает на мнемоническую функцию этих принципов: тождество способствует удержанию в сознании текучего материала музыки и тем самым оказывается необходимым условием существования музыки, а контраст противопоставляется тождеству и этим утверждает главенство тождества. Правда, Асафьев тут же разъясняет, что под тождеством следует понимать достаточно широкий спектр явлений, основанных на сходстве: буквальный повтор, вариант, различные степени подобия, свидетельствующие, по сути, о различных видах повторности. Следовательно, понятие тождества применяется условно, равно как и понятие контраста. Оба понятия указывают скорее на главные тенденции, образующие широкие области музыкального формообразования. Признаком первой выступает не столько буквальное тождество, сколько сходство любой степени. Признаком второй – новая

структура, которая может и не создавать резкого контраста по отношению к предыдущей, но быть просто другой по одному или всем параметрам. Повтор – простейший способ продолжения, но он не может длительно поддерживать развитие музыки. Наступает момент, когда требуются либо изменения, либо появление чего-то иного. Между структурами могут возникать отношения противопоставления, сопоставления, соположения. В любом из перечисленных случаев достигается эффект продолжения.

Асафьев подчеркивает необходимость взаимодействия тождества и контраста. «Ясно, что применение каждого из принципов в чистом виде немыслимо и приводит к абсурду: принцип абсолютного тождества дает бесконечный ряд повторений, а принцип абсолютного контраста дает бесконечно изменчивую звуко-ткань, не улавливаемую сознанием, ибо нет способа фиксировать ее в памяти. Значит, в музыке мы всегда имеем дело *со взаимообусловленностью и взаимодействием обоих основных принципов оформления*»¹ (курсив мой. – М.А.). Этот вывод ставит все на свои места.

Строго говоря, имеются только три способа продолжить начатое: повторить его (a , a , $a...$ и т.д.), повторить его с изменениями (a^1 , a^2 , a^3 и т.д.) и построить новую структуру (a , b , c и т.д.). Первое – простой повтор, второе – создание вариантов, третье – появление новой структуры вслед за первоначальной (или предшествующей). Но, как показал Асафьев, первый и третий случаи, будучи применены неконтролируемое число раз, могут привести только к абсурду, и фактически лишь второй, то есть вариант, способен эффективно продолжить начатое в соответствии с вектором текущего времени.

В действительности так и происходит. Длительный повтор в принципе возможен, но только в качестве специфического случая организации ритмофактуры (органнй пункт, остинато), то есть средства особого рода. Контраст в чистом виде также встречается, но это экстраординарное средство решения особых содержательно-драматургических задач. И только вариант с его бесконечными возможностями сочетания *прежнего*

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 101.

и *нового*, с присущим ему удержанием достигнутой реальности и ее изменений, направленных в будущее, способен продвигать музыку вперед. В сущности то, что Асафьев именует тождеством или контрастом, по большей части сводится именно к различным проявлениям вариантности¹.

Так выясняется, что всякий раз *важна преобладающая тенденция* – она определяет «меру вещей» и смысл происходящего.

По сути, музыка развивается в постоянных колебаниях между сходством и различием. В них – ее жизнь, ее кипение. Слушая, мы не замечаем непрерывно совершающихся перестановок акцентов со сходства на различия и наоборот. Для нас все слышимое – единый пласт становящегося контекста. Эти переакцентировки бывают настолько малы, непродолжительны, что наше восприятие не успевает их фиксировать. Смыслы формируются на более высоких уровнях и более крупными планами.

Следует учесть, что сходство композиционно достигается легче, чем контраст. «На руку» сходству играет инерция движения. Без инерции нельзя создать континуум. Продолжительное развитие должно опираться на длительно действующие факторы, в которых гибко комбинируются элементы сходства и различия. При этом один элемент или группа элементов могут оставаться константными, открывая простор для изменений другому или другим. Часто это целый структурный уровень (например ритм, фактура, тембр, регистр, тип движения). Носителями же изменений, то есть самого движения, становятся другие уровни, формирующие подлинные события.

Асафьев не упускает возможности углубиться в подробности. Он классифицирует способы условного тождества, отмечая два важнейших русла его функционирования: вариационные и имитационные формы. Вариации возникают путем перерождения темы, тогда как имитация достигается с помощью горизонтального повторения темы, но порой

¹ В рамках структурализма для обозначения сложной и разнообразной по проявлениям диалектики сходства и различия и отличия ее от тождества был привлечен термин «эквивалентность», который означает сходство структур лишь по некоторым, пусть важнейшим, параметрам.

в несколько измененном виде. По сути же вариации и fuga глубоко родственны, ибо обе формы призваны осуществлять продолжение посредством единства сохранения и изменения, хотя и разными средствами. Если сравнить классические вариации (а именно им автор уделяет наибольшее внимание) с фугой по критерию преобладания сходства и различия, то в фуге будет доминировать сходство, а в вариациях – различия. Это скажется на динамическом профиле каждой из двух форм: fuga замкнута в рамках одного состояния, одной звукоидеи, в то время как суть классических вариаций в многообразных способах преодоления идентичности темы и достижении нового качества. Это формы уже другой эпохи, для которой изменение стало типичной чертой музыкального мышления. «В спаянности и непрерывности *подобного* движения на основе *подобного* же материала – сущность форм канона и фуги»¹. Это известно. Но Асафьев акцентирует завоевание имитационной техники как важнейший этап в истории музыки, музыкального мышления. Точно так же он отмечает и постепенный переход от монотематичности к контрастным сопоставлениям, свойственным сонатности, признаки чего наблюдаются уже у Баха. Вообще Асафьеву свойствен гибкий подход, умение видеть явление в диалектических противоречиях, напластованиях, со вмещениях разного в процессе исторической динамики. «Не надо думать, – пишет он, – что последующее триумфальное шествие сонатного (симфонического) *allegro* у венских классиков совсем оттеснило развитие монотематизма и принципа тождества как доминирующего в оформлении. Во-первых, продолжали эволюционировать вариационные формы и рондо, а во-вторых – никогда, в сущности, не прекращалась работа над фугой»². Думается, однако, что зачислять рондо (любой его разновидности) в разряд монотематических форм по меньшей мере спорно. Главенство одной темы в рондо очевидно, но столь же ясно, что оно осуществляется только благодаря наличию других тем. Новые темы оттеняют главную, контраст работает на тождество. Поэтому правильнее мысль (которая встретится у Асафьева несколько позже) о том, что рондо

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 94.

² Там же. С. 95.

может служить примером взаимодействия принципов тождества и контраста.

Но справедливости ради подчеркнем, что Асафьева волнует не столько тождество, сколько *феномен единства* композиции, его истоки и структурные причины. Единство может быть основано на повторе, возврате музыкальной мысли, а может проявиться в том или ином композиционном принципе, который не дает эффекта тождества в явном виде, но способствует ему. Увлеченный этой идеей, Асафьев уравнивает по функции столь удаленные друг от друга явления, как *cantus firmus* и вагнеровские лейтмотивы. Исходная идея понятна: наличие единой (повторяющейся или возвращающейся, подобной или вариантной) мысли составляет суть всех музыкальных форм, независимо от их конфигурации и эпохи их бытования. Отличия состоят в *воплощении* этого принципа, но то, что на нем держится масштабная музыкальная конструкция, для Асафьева несомненно. Это дает ему моральное право на вывод: «Лейтмотив – руководящий *cantus firmus*»¹.

Констатируя разнообразные случаи видов сходства, Асафьев выдвигает интересную гипотезу о «*мнемоническом пороге*», действующем в тех формах, где превалирует принцип тождества. Продуктивность этой гипотезы в том, что она вводит в форму повтор как ее *закон* и особенность, делает его *необходимостью*. Иными словами, музыкальное развитие должно *дойти* к этому «порогу напоминания», чтобы оно стало ожидаемым, требуемым, вероятным. Для этого у музыканта должна быть либо привычка к такому возврату, либо композиторское слышание перспективы развития целого.

Позволим себе несколько расширить гипотезу Асафьева. Мнемоника музыкальной формы, по-видимому, распространяется не только на формы монотематической конструкции, в которых, как он пишет, преобладает принцип тождества. Вполне в духе интонационной теории можно было бы предположить, что она касается не только крупных, но и мелких составляющих музыкальной формы. Для этого достаточно вспомнить интонационный круговорот русской народной песни, особенно

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 97.

протяжной и многоголосной. Интонационные повторы, возвраты, закрепляющие состояние, жанровый стереотип и язык народной песни – ее типологические черты. Повторы, подхваты, варианты – все это требует мнемонической активности тем более, что в данном случае мы имеем дело с устным творчеством, где центр тяжести лежит именно в памяти и на нее опирается. Но то же самое относится и к профессиональной мелодике. Мелодическое искусство вообще не могло бы существовать без мнемонической цепляемости интонационных звеньев, без связи опорных точек развития, вне сети явных и мнимых повторов. Когда же мы переходим к крупной профессиональной композиции, то помимо умножения и усложнения сети интонационных сходств и перекличек, помимо «официальных» повторов, требуемых каноном формы, возникает уровень «подразумеваемых» сходств, намеков на уже прозвучавшие ситуации. Вне таких отсылок к более или менее недавнему «прошлому» для включения его в процесс музыкального дискурса не мог существовать никакой музыкальный текст как целостный феномен, как явление музыкального сознания. Возможно же все это только благодаря постоянному и перекрестному действию мнемонических механизмов музыкально-слухового мышления.

Дважды на протяжении III части (в 8-й и 10-й главах) Асафьев обращается к формам, базирующимся на принципе контраста. Если из форм, основанных на принципе тождества, в центре внимания были fuga, вариации, отчасти рондо, то теперь предметом главного интереса становится сонатная форма. На первый план выдвигается бетховенская симфония и, шире, бетховенский тип мышления. Если Бах олицетворял идею тождества, то Бетховен – контраста, демонстрируя власть различия, достигающего уровня конфликта и являющегося импульсом интенсивного симфонического развития. Статике тождества противопоставляется динамика контраста¹,

¹ Идея Асафьева об основополагающей роли принципа тождества для одних форм и принципа контраста для других вполне корреспондирует с характерным для структурализма различением эстетики тождества и эстетики противопоставления. При этом в качестве верхней границы первой рассматривается эпоха барокко, тогда как все

статическому континууму – дискретность непрерывных изменений и сопоставлений. Понятия тождества и контраста, таким образом, находят свое оправдание в эпохах, сформировавших разные типы искусства.

Анализируемая работа Асафьева во многом является исследованием музыкального мышления. Иной она и не могла бы быть. Чтобы понять, как происходит становление музыкальной формы как процесса, надо понять, как действует музыкальная мысль. Вот один из многих примеров: «Из сопоставления возникает возможность дальнейшего движения музыки»¹, – пишет Асафьев. Поскольку речь идет о формах, базирующихся на принципе контраста, то ясно, что сопоставляется *разное*. Если это так, то перед нами не что иное, как ситуация альтернативы. Она вынуждает сделать выбор из двух возможностей, который станет фактически выраженным в музыкальной форме «логическим выводом» относительно дальнейших действий. Их может быть много, и они будут различны, но в любом случае мы наблюдаем аналог мыслительных действий.

Музыкальное становление, на котором базируется музыкальная форма и которое исследует Асафьев, и есть процесс непрерывного музыкального мышления, основанного на выборе дальнейших шагов из предлагаемых или гипотетических альтернатив. Некоторые из форм со временем были канонизированы в виде схем, и это не только схемы расположения частей, но и схемы мыслительных действий. Их канонизация –

последующее искусство, начиная с сентиментализма, классицизма и тем более романтизма, относится к эстетике противопоставления. Любопытно, что возникновение и развитие форм и жанров, основанных на принципе тождества, совпадает по времени с эпохой утверждения эстетики тождества, а расцвет форм и жанров, базирующихся на принципе контраста, совпадает с зарождением и развитием эстетики противопоставления. В этом смысле красноречив выбор Асафьевым Баха и Бетховена в качестве наиболее ярких представителей, с одной стороны, творчества, основанного на принципе тождества, а с другой – на принципе контраста. Искусство каждого из гигантов точно вписывается в эпоху эстетики тождества (Бах) и противопоставления (Бетховен). См.: *Лотман Ю.* Лекции по структуральной поэтике. Тарту, 1964.

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 103.

явление нормальное и закономерное для искусства вообще, наблюдаемое повсеместно. Другое дело, что даже внутри схемы, на разных структурных уровнях сохраняется возможность выбора, чем определяется индивидуализация каждого случая использования той или иной формы. Чем сложнее форма, чем больше в ней заложено исходных альтернатив (например, в сонатной форме их принципиально больше, чем в рондо), тем интенсивнее процесс поиска, сложнее выбор, выше сопротивление материала, труднее и извилистее путь музыкальной мысли. Выбор этот предсказуем лишь отчасти, а именно в той мере, в какой он регламентирован правилами музыкального языка и синтаксиса. Однако эти правила оставляют достаточно свободы для того, чтобы сохранялась возможность индивидуализации текста, то есть свобода художественного высказывания.

Не будем углубляться в подробности асафьевского изложения работы музыкальной мысли. Упоминаемая им конкретика в наше время достаточно хорошо изучена. Это ритм смены контрастных явлений (всегда, заметим, индивидуальный), возникающая в процессе развития диалектическая триада *тезис – антитезис – синтез* (тоже, кстати, имеющая отношение к логическому мышлению), действующая на протяжении целого или его отдельных частей формула $i : m : t$, особенности тематического развития в разработках классических симфоний, диалектика тематического развития, роль репризы как синтеза, расширение коды, семантические и формальные функции финала симфонии и многое другое. Минуем также пространные исторические экскурсы, посвященные формам, основанным на принципах тождества и контраста, а также становлению музыкальных циклов.

Неслучайно Асафьев завершает первую книгу главой о сюите и симфонии. Каждая из них венчает свою группу жанров и форм. В сюите преобладает принцип тождества, а в симфонии – принцип контраста. Такое завершение логично и потому, что сюита исторически предшествовала симфонии.

Все это вновь приводит Асафьева к утверждению, что «музыка – система организованного движения»¹. Эту мысль автор

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. С. 117.

проводит через всю книгу, отталкиваясь от нее и постоянно к ней же возвращаясь на новом доказательном уровне. Концепция книги развивается подобно спирали, получая в каждом разделе, в каждой главе подкрепление новыми данными и аргументами и одновременно восходя на более высокий виток осмысления феномена специфики музыки. В наше время теория Асафьева уже никого не поразит новизной, но в свое время она считалась новым словом в музыкальной науке, а ее автор почитался как самый видный отечественный ученый, чьи идеи открывают перед музыковедением новые горизонты и стоят на самом высоком мировом уровне. Справедливость требует согласиться с такой оценкой современников и отдать Асафьеву должное. Действительно, никто в российской музыкальной науке до Асафьева (или наряду с ним) не создал такой всеобъемлющей музыкально-теоретической концепции. И хотя теория Асафьева не превратилась в педагогическую дисциплину, многие его идеи, наблюдения, интерпретации отдельных творческих стилей и целых музыкальных эпох проникли в систему музыковедческих знаний и прочно закрепились в ней. Если бы в 1930–1950-е годы существовал индекс цитирования, то у Асафьева он был бы очень высок и мог бы соревноваться с индексом цитирования классиков марксизма, но Асафьева, в отличие от них, цитировали искренне и столь же искренне им увлекались. Широта эрудиции, свободное оперирование данными многовековой истории музыки, наконец, само асафьевское *слово*, пропитанное музыкой, импонировали не только профессионалам, но и любителям музыки, число которых в те годы множилось беспрестанно.

Теория Асафьева *глубже* проникала в музыку, чем все, что писалось о музыке в те времена в отечественном музыковедении. В трудах Асафьева, где музыковедческие аспекты тесно переплетались с философскими и психологическими, а структурный уровень постоянно получал семантическую интерпретацию, сформировался новый синтез, характеризующий слово о музыке. Асафьеву пытались подражать, но, увы, бесполезно, ибо этот синтез был следствием не рассудочного подхода, но органичного проявления индивидуальности ученого и его музыкального таланта. Секрет асафьевского отношения к музыке состоял в том, что она была для него естественным

проявлением человека, выражением его бытия во всех его составляющих, продуктом трудной интеллектуальной деятельности. Человек *выражен* в музыке столь же полно и всесторонне, как и в любом ином искусстве. Музыка – не отражение жизни (распространенная точка зрения), но воплощение человека, свидетельство его существования.

Первая книга завершается двумя «Дополнениями». В первом Асафьев подводит итоги исследования. «Дополнение II» имеет подзаголовок: «Основы музыкальной интонации». Здесь кратко излагаются те положения, которые позже лягут в основу второй книги «Музыкальная форма как процесс. Интонация». Говоря о теории интонации, мы будем пользоваться обоими текстами, но, разумеется, с разной степенью подробности.

Вторая книга, «Интонация», была издана в 1947 году, но создавалась в условиях блокады Ленинграда со всеми вытекающими отсюда последствиями: голодом, холодом, болезнями, бомбежками. Эти различия не могли не сказаться на изложении и структуре книг. Если первая написана достаточно методично, несет на себе признаки академической традиции, то вторая изложена хаотично, чрезмерно свободно. Чувствуется, что автору было не до плана и строгой последовательности. Возникает впечатление, что Асафьев спешил зафиксировать свои мысли, пока еще мог держать в руке перо. Возможно по этой причине, несмотря на подзаголовок второй книги – «Интонация» – ее содержание, при всей его ценности, не складывается в целостную строго изложенную теорию. Тем не менее выражение «теория интонации» прочно укрепилось в отечественном научном обиходе и даже встречается в зарубежных работах. Причина, думается, в том, что эта книга необыкновенно ярко запечатлела сам *феномен музыки*, свидетельствуя о таланте автора, о его чутком слухе и музыкальной памяти, а кроме этого, об огромной эрудиции и продуманности многих явлений музыкального искусства разных эпох. В книге «Интонация» перед читателем предстал музыковедческий текст особого типа. Этот текст был *погружен в музыку*, воспринимался как ее адекватное словесное отражение. В этом смысле вторая книга значительно выигрывала перед первой. И написана она была столь живо

и непосредственно, что отзывалась многими обертонами в музыкальном сознании читателя.

Вот почему первая и вторая книги сыграли разную роль в отечественном музыкознании. Если из первой было извлечено ее рациональное зерно – различие музыкальной формы как процесса и как кристалла, – то вторая воздействовала самым отношением к музыке, ее *слышанием*, а также многочисленными наблюдениями и умением поставить слово на службу музыке.

Тем не менее обе части «Музыкальной формы как процесса» тесно связаны между собой. Прежде всего их объединяет понятие интонации, которое активно участвует в исследовании уже в первой книге. Но этим связи не ограничиваются. Они уходят вглубь онтологической – временной – природы музыки.

«Интонация» – особенная книга о музыке. Музыка здесь не объект исследования, а предмет *воспоминания*. Воспоминания былых мигів общения с ней, ее переживания и проживания. Это мемуары, но мемуары особого рода. Речь идет не о событиях прожитой жизни, но о минутах и часах, проведенных вместе с музыкой. Поэтому это очень *личная* книга. В ней все дышит не только глубоким пониманием музыки – как чувствуют близкого человека, – но и любовью к ней. С музыкой Асафьев прожил всю свою жизнь, она была для него не объектом исследования, а героем духовной жизни. В этом сказывалась и его принадлежность к традиции русской музыки. Он выступил как композитор и (позже) как музыкальный писатель на грани веков, когда музыка Чайковского, Римского-Корсакова, Мусоргского, Рахманинова, Скрябина еще не стала «наследством», отделившимся прошлым; когда само музыкальное «сегодня» было немислимо без того мощного взлета национального музыкального гения, которым был отмечен девятнадцатый век и начало двадцатого. Конечно, то же самое следует сказать и о западной музыке XVIII–XIX веков, которую Асафьев знал блистательно. Но нам хотелось бы подчеркнуть, что талант *слышания* музыки, особое, можно сказать интимное, а не гелертерски сухое к ней отношение рождалось из русской музыкальной действительности, замешенной на живых национальных традициях. И потому книга «Интонация» стала продолжением прожитой личной музыкальной жизни. Вместив в себя не только знание музыки, но и философские раздумья о ней, тонкие психологические

наблюдения, она оказалась не научным отчетом о проделанных исследованиях, а литературно ярким воплощением целого мира личных художественных переживаний.

Теория интонации Асафьева представляет собой весьма широкую и разветвленную концепцию. В ней условно можно различить два плана: *внутренний* и *внешний*.

Говоря о внутреннем и внешнем плане теории интонации, мы подразумеваем две ее разные, но одинаково важные стороны.

К внутреннему плану мы относим положения, имеющие отношение к *специфике музыки*. То есть те, в которых с помощью феномена интонации автор стремится объяснить истоки и сущность музыки как вида искусства и особой сферы художественного мышления.

Внешним планом теории мы будем называть широко представленную в книге область *функционирования музыки*, где интонация выступает в качестве носителя той или иной функции, выразителя смысла и необходимого фактора людского общения. Речь идет, следовательно, о тех социально-исторических явлениях, которые так или иначе вызывают изменения в стиле музыки. Заметим тут же, что Асафьев весьма далек от проведения прямолинейных связей, столь свойственных вульгарной социологии, к тому времени уже почти ушедшей в прошлое. Асафьев вводит в научный обиход формы бытового музицирования, фольклора, разного рода массовой, развлекательной музыки (*Unterhaltungsmusik*, по определению Бесселера). Он придает им важное значение – не только как самостоятельным областям музыки, имеющим широкое распространение в обществе, но и как промежуточным формам музыки, быстрее академических жанров откликающихся на события внешней социальной жизни.

В связи с этим хотелось бы подчеркнуть следующее. Особая ценность книги «Интонация» состоит в том, что музыка в ней неразрывно слита с жизнью общества. Это многослойное целое, в котором живут, действуют и перемешиваются функционально и стилистически различные пласты. Благодаря этому музыка лишается узкопрофессионального профиля и предстает как необходимое человечеству явление, сопровождающее всю его историю.

Предложенное нами разделение теории на два плана до известной степени условно. Оба плана сосуществуют и в изложении постоянно пересекаются, перемешиваются, продолжая друг друга. Иногда автор уделяет больше внимания внутреннему плану, иногда, наоборот, оставляет его за скобками, увлекаясь внешним. Надо признать, что изложение непрерывно, едино и слитно, и потому речь должна зачастую идти о меняющихся акцентах. Теория не существует здесь отдельно от истории, от музыкальной практики. Она либо подтверждается практикой, либо выдвигается ею на первый план. В этом состоит специфика работы Асафьева, и в этом же трудность ее освоения.

В силу чрезвычайно широкого тематического масштаба книги мы сможем отметить здесь лишь основные ее положения, характеризующие каждый из двух указанных планов, – в противном случае пришлось бы попросту ее переписать.

Начнем, естественно, с внутреннего плана, имеющего прямое отношение к сути и специфике музыки.

В «Дополнении II»¹ Асафьев писал: «Вне интонации и вне осознания процесса интонирования я не вижу возможности исследования музыки как диалектического становления, и ее динамической сущности, ибо музыка, прежде всего, интонационное искусство»². И далее: «Основной предпосылкой современной музыкальной терминологии становится: *осознание музыки как звучащего движения в интонационно-ритмическом становлении организующих его сил*»³. В этом определении,

¹ Во втором «Дополнении» Асафьев указывает, что впервые его мысли о музыке как искусстве интонационным были изложены в 1925 году в неопубликованной работе «Основы русской музыкальной интонации».

² Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. Интонация. М., 1947. С. 177.

³ Там же.

Заметим, что во втором «Дополнении» Асафьев дает весьма основательную ссылку на работы Эрнста Курта: «Монументальные работы Курта о романтической гармонии и линейном контрапункте окончательно ввели в употребление целый цикл динамических определений музыкальных явлений, заменивших собой прежние статические формальные термины» (с. 180). Эта ссылка недвусмысленно указывает на то влияние, которое оказали на Асафьева работы Курта, став одним из важных источников его теории.

во-первых, достаточно ясно заметны следы влияния Курта, а во-вторых, очевидна связь между теорией формы как процесса и теорией интонации. Асафьев продолжает: «Отсюда неизбежно возникает понятие интонации как *актуального начала*, как реализации звучания внутренним ли слухом или голосом, или с помощью инструмента. <...> Без интонирования и вне интонирования музыки нет <...> Интонация музыкальная – осмысление звучаний уже сложившихся в систему точно зафиксированных памятью звукоотношений: тонов и тональностей»¹. Как видим, Асафьев оставляет за скобками проблему происхождения музыки, касаясь ее в книге лишь изредка. Материалом исследования становится фактически вся история музыки, начиная с григорианского хорала до эпохи Вагнера, Рихарда Штрауса, Скрябина. Понятно, что в силу этого ученый оперирует уже существующими европейскими системами тонов, ладами и тональностью, то есть так или иначе организованной музыкальной материей.

Строго говоря, музыкальным должен быть назван любой звук, участвующий в создании и исполнении музыкального произведения. Таким образом, функциональный, а не качественный подход является наиболее достоверным. Это относится и к европейской музыкальной системе, поскольку шумовые инструменты вошли в нее давно и прочно. И все же музыку типологически, как известно, отличает от всех иных (природных, искусственных) звучаний именно применение тонов, то есть звуков точной (или приблизительно точной) высоты. Отношение к точности высоты звука зависит от традиций той или иной культуры. Известно, что музыка многих народов Азии очень гибко использует высоту тона. У многих она далека от «точечной» определенности. Да и в европейской музыке, как уже давно доказал Н.А. Гарбузов, высота тона представляет собой не точку, а зону. Тем не менее музыкальный звук в европейской музыке ассоциируется с точной высотой, гарантирующей его идентификацию.

Проблема тона во втором «Дополнении» еще отсутствует и появится только в «Интонации».

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 177.

Для Асафьева тон – явление уже *интонационное*. Во-первых, он – участник интонирования. В «Интонации» он писал: «Тон – напряжение, усилие, потребное для высказывания аффекта, длительного эмоционального состояния <...> Выявление тона, “тонности”, если оно – не выражение отдельного аффекта (крик, междометие), всегда становление, то есть дано как непрерывность, текучесть, как “тонус голосовой”, границы которого естественно определяются объемом *дыхания* и моментами вдоха. <...> Напряжение это своей текучестью отражает непрерывность мышления, ибо мышление как деятельность интеллекта лишь частично выражается в мелькающей в сознании “прерывистости слов”, а в существе своем оно – “мелосно”, “мелодийно”, текуче и обусловлено своего рода “умственным дыханием” и ритмом, являясь “мыслимым интонированием”»¹.

«Вот это явление или состояние “тонового напряжения”, обуславливающее и “речь словесную”, и “речь музыкальную”, я называю *интонацией*. В тесной связи “тоновой” речи с “поэтической” проходили очень-очень длительные стадии строительства человеческого уха и культуры человеческого слуха»².

С формальной точки зрения феномен интонации обнаруживает себя там, где в звучании происходят какие-то изменения. По этой причине даже отдельный звук может проявить свою интонационную сущность, особенно если во время его звучания в нем происходят какие-либо изменения (например *morendo* или *crescendo*). Изменения создают эффект *отношения*. Поэтому интонация наиболее отчетливо проявляет себя как *отношение звуков*. И отдельный изменяющийся звук, и тем более отношение двух или нескольких звуков проявляют себя в качестве *процесса*. Чем больше звуков, чем протяженнее интонация, тем отчетливее проступают в ней признаки процесса. Вот почему она так трудно поддается определению: пространственные масштабы интонации могут меняться. Отсюда трудность в формальном определении интонации, за что Асафьева критиковали. В трактовке Асафьева интонация не есть раз и навсегда данная структура с определенными внешними

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 152, 153.

² Там же. С. 153.

параметрами. Она, конечно, *должна быть* структурой, но суть интонации – в отношении между звуками; именно отношение создает семантический эффект. Меняется структура – меняется и отношение, а значит, и музыкальный смысл. Он всегда индивидуален.

Таким образом, группа связанных между собой понятий – *звучание – интонация – отношения – процесс* – образует единый концептуальный комплекс теории Асафьева. За ним стоят реальные проявления музыки, выступающие предметом его исследовательского анализа.

В сущности, Асафьев ищет путь к широкому пониманию интонации, объединяющему как музыку, так и язык, и потому не случайно упоминает поэзию. В обоих случаях действуют системы «тонового напряжения», образующие свои «мелодийные» рисунки. Различия опускаются, что вряд ли верно, но общее в данном случае действительно важнее, поскольку интонация и в речи, и в музыке имеет прямое (хотя и разное по своей звуковой природе) отношение к формированию смысла высказывания. Только в речи интонация *надстраивается* над словесным рядом (потому терминологически относится к так называемым сверхсегментным средствам), а в музыке выступает в нерасчленном единстве с тоновым рядом и синтаксическими единицами (мотивами, синтагмами и т.п.). В языке «неинтонационные», сегментные средства обособляются в отдельные системы, обладающие своими законами и правилами. В музыке такое обособление возможно только в абстракции, а в реальной практике (в исполнении, в мысленном озвучивании с помощью внутреннего слуха, тем более в процессе создания музыки) грамматические единицы и их интонационное произнесение слиты в единый звуковой феномен. Это единство Асафьев выразил с предельной четкостью: *«Мысль, интонация, формы музыки – все в постоянной связи: мысль, чтобы стать звуково выраженной, становится интонацией, интонируется»*¹ (курсив мой. – М.А.).

Слово «интонация» восходит к слову «тон» и означает некоторое действие при помощи тонов. Мы привыкли говорить

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 153.

об интонации как об оттенке речи, придающем ей определенный смысл, связанный с отношением к предмету высказывания. Мы также говорим о *тоне речи*, имея в виду ее эмоциональную окраску. Выдерживать взятый тон речи – означает последовательно сохранять определенный *смысл* высказывания. Сегментные элементы речи могут быть употреблены с различной целью, и только речевая интонация окончательно определяет их смысловую направленность.

Асафьев не отрицает возможности аналогичного применения понятия тона к музыке: «Иметь тон – это держать постоянно, непрерывно некое качество звучания, подобно плавности и ясности речи хорошо поставленного голоса человека»¹. И все же значение понятия «тон» означает для музыки нечто большее. Это основной элемент материала музыки. Это то, из чего музыка «сделана». Поэтому тон – не просто элемент музыкального материала, он – организованный, осознанный и осмысленный элемент музыкального языка, подготовленный к осуществлению музыкальной деятельности. «Основа музыки: *быть в тоне*, – писал Асафьев, – в данной системе сопряжения звуков»². Однако «быть в тоне» и в «системе сопряжений звуков» – не одно и то же. Асафьев смешивает разные вещи. Что, собственно, он имел в виду, произнося «быть в тоне»? Если речь шла о точности звуковой высоты, то об этом не приходится спорить. Но возникает впечатление, что он подразумевал нечто более широкое: некое качество *произнесения*, тон как единство всех сторон выразительности. В принципе это верно.

Более значимо сопряжение звуков. Это понятие имеет прямое отношение к понятию интонации. Интонация рождается именно как семантический эффект возникшего отношения между тонами. Строго говоря, один, но протянутый тон уже является интонацией, ибо во время его протяженного звучания с ним неизбежно будут происходить те или иные флуктуации. Интонация же есть *следствие изменения звучания*. Когда возникает отношение двух или более тонов, это изменение становится не просто очевидным, но *реальным звуковым действием*, свидетельствующим о *присутствии музыки*.

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 9.

² Там же.

Коль скоро интонация есть отношение, она существует как *процесс* (хотя бы минимальный), развертывающийся во времени. Так она становится источником музыкальной формы как процесса.

«Интонация человека всегда в процессе, в становлении, как всякое жизненное явление»¹, – пишет Асафьев, сближая тем самым интонацию с музыкальной формой именно по признаку процессуальности, движения. Совершенно ясно, что при этом интонация обретает устойчивый горизонтальный вектор.

Выделение тона как истока и материала интонации логично приводит Асафьева к постановке вопросов об интервале и ладе. Интервал рассматривается Асафьевым исключительно с интонационной точки зрения – как интонация с жестко фиксированными границами. Понимание интонации в качестве сопряжения звуков ведет и к ладу как системе отношений. Оба вытекающих из сопряжения объекта – интервал и лад, – как известно, тесно связаны друг с другом.

Но дальше возникают фактические и понятийные трудности. Пока интонация мыслится как сравнительно небольшое линейное образование, она не вызывает отторжения. Более того, в таком виде понятие интонации было хорошо воспринято музыкантами (в том числе композиторами и музыковедами) и прочно укрепились в профессиональном лексиконе. Мы говорим о лирических, героических, радостных или скорбных интонациях, будучи уверенными, что нас правильно поймут. Иногда мы даже идентифицируем обладающую некоей выразительностью интонацию с той или иной линейной структурой – даже не всегда законченной. Выразительность подобного минимального фрагмента музыки оказывается для нас важнее его формальной определенности. Но далее понятие интонации начинает «расплываться», рассредоточиваться. Во всяком случае, в понятии интонации обнаруживается потенция «безразмерности».

Позиция Асафьева обнаруживает свою противоречивость. С одной стороны, он указывает на типы интонаций, характерных, скажем, для тематизма Бетховена, Чайковского,

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 122.

являющихся структурно определенными носителями смысла. Много место он уделяет бытовым интонациям, знакомым «фрагментам музыки», помогающим проникновению восприятия в стиль и содержание произведения – своего рода «гидам», проводникам в художественный мир музыки. С другой стороны, он постоянно соскальзывает на разговор о *типе* интонации – песенной, «революционной», лирической и т.п. В обоих случаях он прав. Существовало и то, и другое. Но в этом, последнем случае интонация теряет контекстуальную конкретность и восходит к некоей парадигме, характеризующейся тем или иным общим семантическим свойством. В этом, собственно, тоже нет ничего предосудительного. Такое явление нам известно, оно у нас на слуху, мы постоянно к нему апеллируем, описывая тот или иной музыкальный стиль. Одним словом, реальность интонационных парадигм (чаще мы говорим об интонационных сферах, как бы подчеркивая этим трудность определения границ какого-либо типа интонаций) не вызывает у нас сомнений. Другое дело, что все ограничивается в основном рассуждениями о типе интонаций, К примеру, мы с уверенностью говорим о романсовых интонациях в музыке Глинки, Чайковского, Рахманинова, о героических или гимнических интонациях у Бетховена, в массовых песнях и т.п. Но возможности конкретизации оказываются весьма ограниченными. Опираясь на Асафьева, мы можем, по существу, указать всего на несколько «типовых» интонаций. Наблюдения Асафьева верны, но, их, увы, мало, а главное – он не создал теоретического метода обнаружения и классификации типовых интонаций как всеобщего для музыки явления.

Безбрежность музыки увлекает Асафьева все к новым и новым ее проявлениям, и кажется, что в каждом из них таится феномен интонации. Это действительно так, но возникает необходимость дифференциации ее форм. Такой строгой дифференциации у Асафьева нет. Он просто набрасывает отдельные эскизы жизни интонации, которые, по его мнению, существуют реально. В результате понятие интонации безмерно расширяется. «Что такое песня? Лаконичная интонация, действующая на коротком звуковом пространстве. <...> Что такое симфония? Две-три “сущностные” лаконичные интонации –

тезисы, действующие во взаимоотношениях и взаимоотталкиваниях на больших пространственных расстояниях, не теряя своей интенсивности...»¹. При таком безмерном расширении понятия интонации оно начинает совпадать и с формой, и с жанром, и даже со стилем, утрачивая свою специфичность.

Асафьев посвящает много страниц различным музыкальным стилям – от древнейших до новейших. Интонация обретает стилевое измерение, а стиль – интонационное выражение. Будучи структурно неопределенной, интонация становится онтологически определенной. Это некое пространство духовно-звуковой деятельности, где каждый момент может быть артикулирован как элемент, форма или жанр. Этот элемент может быть любого масштаба и любой функции. Поэтому так трудно уловить в асафьевских рассуждениях какие-либо границы понятия интонации. Он верно и тонко чувствует интонационную природу музыки, но не доводит процесс экспликации своего постижения музыки до логического конца. Отсутствие должного порядка и некоторая «разбросанность» идей и анализов не раз вызывали к «теории интонации» критическое отношение, чего не избежал, признаюсь, в свое время и я. Сейчас я смотрю на главный труд Асафьева иначе. Да, в книге об интонации нет строгого порядка; да, в ней заметна поспешность выводов, и, думается, после окончания войны ученому стоило ее переработать. Асафьев этого не сделал, что соответствует его исследовательской и художественной индивидуальности. Он всегда предпочитал эмпирику анализа (произведения, стиля, музыкальной эпохи) последовательной систематизации. И надо признать, что в области стилистического анализа музыки он достиг многого. Ему всегда казалось, что главное – это *слышание* музыки, которое открывает ее истинную природу в единстве звука и смысла.

В концепции Асафьева понятия музыки и интонации фактически сливаются. У них оказываются общие свойства. И той, и другой присущи эстетическое начало, социальные формы бытия, способность передавать психологические состояния. И та, и другая основаны на отношениях звуков,

¹ Глебов И. Музыкальная форма как процесс. Кн. 2. С. 16.

только интонация действует на микроуровне, являя такие отношения в первичной форме, а музыкальное произведение – на макроуровне. Произведение (или текст) выступает как интеграция многих единичных отношений, но не как их сумма, а в качестве системы. Системности музыкального текста способствуют грамматики музыкального языка, которым подчиняются и которые реализуют отдельные музыкальные интонации. Таким образом, интонация как отношение звуков в их единстве со смыслом оказывается в концепции Асафьева первичным проявлением музыки. С этим можно спорить, можно соглашаться, но нельзя отрицать, что понятием интонации Асафьев затронул сущностные стороны музыки как социального явления, как формы мышления и чувствований, действующих в психике музыканта.

II

ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

Выступления, интервью

Дискуссионные проблемы современного музыкознания

(О семиотическом методе исследования)¹

Интервью с А. Амраховой

А. Амрахова: Марк Генрихович, согласны ли Вы с тем, что в последнее время семиотика несколько сдала свои позиции как методология гуманитарного знания?

М. Арановский: В последние годы семиотика действительно несколько отступила на задний план, и не только в музыкознании (здесь ее заслуги весьма скромны), но и в других гуманитарных науках, причем как раз в тех, которые создали «структуралистско-семиотический бум» 50–70-х годов XX века, а именно в литературоведении. В этом есть своя закономерность. Известный структуралистский крен перерос в моду, а мода и наука – две вещи несовместные. Структуралистские подходы применялись порой без достаточных на то оснований во всех отраслях искусствознания, что порой вызывало негативную реакцию и давало повод традиционалистам для иногда оправданной критики. Вместе с тем надо признать, что структурализм открыл перед искусствознанием новые горизонты, дал мощный толчок исследованиям художественных текстов, их специфики. Сделанное в те годы, скажем, Бартом, Кристевой, Тодоровым, всей французской семиологической школой, стимулируемой во многом исследованиями Романа Якобсона, а также нашими исследователями, прежде всего Бахтиным, Лотманом и его школой, – все это вошло в золотой

¹ Опубликовано: Амрахова А. Современная музыкальная культура – поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 33–43.

фонд науки об искусстве, позволив понять те его стороны, которые до тех пор оставались в тени. При всей закономерности ухода семиотических методов в тень об этом все же нельзя не пожалеть. Дело в том, что какова бы ни была судьба научного метода, само явление знака ведь исчезнуть не могло. Человеческое общество существует и развивается во многом благодаря знаковым системам, являющимся необходимым условием любой коммуникации. Это относится и к искусству, которое тоже представляет собой особый вид коммуникации и потому нуждается в знаковых структурах, хотя функционируют они в искусстве в целом и в каждом его виде иначе, чем, скажем, в вербальном языке. А коль скоро существует явление, должен существовать и научный метод, созданный для его изучения. Вот почему уход семиотики с авансцены гуманитарной науки достоин сожаления. Смена научных парадигм, как это убедительно показал Кун, вещь нормальная и встречается и в естественных науках. И все же в гуманитарной науке этот процесс во многом подвержен веяниям моды. Не столь тесно связанная с фактами и в большей степени являющаяся областью теоретической интерпретации, гуманитарная наука легче поддается влияниям новоявленных философских направлений, смене аналитических парадигм, точек зрения и т.п. Это, бесспорно, один из недостатков гуманитарных наук. Тем не менее следует признать, что несмотря на смену структурализма постструктурализмом первый, вне всякого сомнения, сказал свое веское слово и создал свою методологию анализа художественного (и не только художественного) текста, воздействие которого ощутимо до сих пор.

С музыкознанием дело обстояло много сложнее. Прежде всего, структурализм родился в контексте исследований совершенно иных художественных реалий, и потому его перенос на почву музыкального искусства многим не показался органичным. И в самом деле, применение структуралистско-семиотического подхода требовало весьма тщательного внимания к специфике музыки, что далеко не всегда учитывалось. Факты неразборчивого применения структуралистской терминологии, равно и квазиструктуралистской, известны. Все это вело, к сожалению, к искажению методов и, соответственно, их дискредитации. Между тем актуальность в применении семиотики в музыковедческих исследованиях была несомненной.

Дело в том, что сам феномен семиозиса известен в музыке с древности. Достаточно вспомнить о древнегреческих ладах с их семантикой, риторических фигурах, традициях пародии, теории аффектов, феномене музыкальной темы и способах ее развития (по сути, отношения к ней, выраженного на формальном уровне), технике лейтмотивов, монотематизме, наконец, о различных видах апеллятивной техники в музыке XX века (неоклассицизме, полистилистике), чтобы понять и масштаб явления, и разнообразие его исторических форм. Более того, феномены музыкального языка и музыкальной речи требовали выработки новых, отличных от литературоведческих, подходов, особых методов анализа музыкального текста, но прежде всего необходимо было доказать, что сами понятия музыкального языка, музыкальной речи, музыкального текста – не метафоры, а законные научные термины. Для этого требовалась работа, а для работы нужно было время. Между тем «погода» в гуманитарной науке вновь стала меняться. Еще мало что было сделано, исследования, в сущности, только начинались, а критика, скептический взгляд на структурализм все более утверждались. И здесь сказались органические недостатки нашего, советско-российского музыкознания. Порой, устремляясь за модой, идущей, как правило, из-за рубежа, мы просто не поспеваем за ее сменой. Мы начинаем делать что-либо в духе моды с большим опозданием, а хотим успеть стать современными вовремя. В результате, если кто-то что-то и успевает сделать, то мы упускаем такую возможность. Отсюда поверхностность многих наших музыкально-семиотических штудий. Мы порой походим на человека, который едва успевает пригубить бокал, как ему предлагают кофе. Этому провинциализму, этой вторичности нашей науки необходимо активно противостоять, отдавая себе отчет в том, что само явление музыкального семиозиса никуда не могло исчезнуть. Более того, факты развития музыки во второй половине XX века, относящиеся к практике авангарда и особенно поставангарда, указывают на то, что новые техники во многом по-своему использовали его потенциал.

А.А.: Не исчез и смысл...

М.А.: Разумеется. И все же сделанное исследователями и за рубежом, и у нас было, конечно, небесполезно. Высказаны

продуктивные идеи, предложены различные методы, открыта принципиальная возможность соединения теоретического музыкознания с семиотикой, а через нее – с лингвистикой, нейролингвистикой, психологией и т.д. Не все идеи и методы получили развитие, но опыт не пропал даром. Кроме того, мы иначе стали смотреть и на собственные традиции. Вспомним хотя бы исследования Асафьева. Ведь он отталкивался от современных ему социолингвистических работ и шел, в сущности, в том же направлении. Правда, ему не хватало четкости метода, ясности терминологии, но в музыке романтической эпохи он искал типологических сходств. Это было ново уже потому, что романтический стиль в силу специфики своей художественной идеологии был ориентирован на противоположное – на различие, на неповторимость индивидуального (идеостиль), на то, чтобы не обозначать (вспомним риторические фигуры эпохи барокко), а *выражать*. Асафьеву не удалось создать целостную теорию, но высказанные им гипотезы оказались плодотворными и в чем-то даже предвосхитили искания структуралистов. Суть, однако, заключалась в том, что в фундаменте «музыкальной выразительности» музыки XX века лежали те же риторические фигуры, те же явления музыкальной речи, классификацией которых по значению занимался еще Маттезон. Но постепенно они все далее уходили от своих первичных, даже вторичных значений и становились просто музыкальной «лексикой вообще», хотя если попытаться снять эти позднейшие наслоения¹, то откроются подчас очень далекие истоки многих привычных для нашего слуха интонационных элементов музыкальной речи. В этом состоит, на мой взгляд, суть *этимологических* исследований, значение которых мне хотелось бы подчеркнуть.

А.А.: Вы произнесли очень важное слово – этимология, которое для меня лично характеризует в Вашей последней книге («Музыкальный текст») переход от анализа знака – к анализу слова. Ведь «слово» гораздо более тонкий организм для анализа

¹ Этим, в частности, занимается в своих работах живущая в Уфе Л.Н. Шаймухаметова, в прошлом моя соискательница, недавно успешно защитившая докторскую диссертацию.

тех смыслонесущих процессов, которые происходят в музыке. Сугубо знаковая ипостась – вне концепта слова – не всегда может определить процесс происхождения музыкальных лексем, в конечном итоге – музыкального смысла. Вы в своей последней книге открываете новые горизонты исследовательской мысли, новые пути развития музыкознания именно в области музыкальной этимологии. Не могли бы Вы чуть-чуть поподробнее остановиться на той проблематике, которая занимает Вас сегодня?

М.А.: Для того, чтобы понять роль подобных исследований, необходимо прежде всего очертить сферу их компетенции. А для этого, в свою очередь, надо применить к музыке идущее от теории Соссюра различие *языка* и *речи*, а применительно к нашему случаю – *музыкального языка* и *музыкальной речи*, и при этом отнестись к этим терминам вполне серьезно. В этом случае перед нами откроются два совершенно разных направления семантических исследований. Первое будет связано с пересечением грамматик музыкального языка и контекста, а второе – с особенностями структуры и функционирования музыкальной речи. Так вот, этимологические исследования относятся к изучению механизмов функционирования именно музыкальной речи, а точнее, ее лексики. Таких исследований пока единицы, но они представляются мне весьма перспективными. Если же ввести их в контекст методов, связанных с интертекстуальными взаимодействиями, то здесь могут открыться весьма широкие перспективы изучения исторического развития музыки различных эпох.

А.А.: Не могли бы Вы подробнее остановиться на проблеме музыкальной семантики?

М.А.: Это очень сложная и пока еще мало разработанная область. Все просто, пока мы имеем в виду случаи прямой символизации элементов музыкальной речи или символизации в сочетании с признаками иконических значений. Например, те же риторические фигуры, лейтмотивы (скажем, у Вагнера, Листа) или черты изобразительности, которые включаются в символизацию («Море» Дебюсси, многие фрагменты музыки Римского-Корсакова и т.п.). Но все стремительно усложняется, как только мы уходим от этих элементарных случаев

и переходим к обычной музыкальной ткани, не обладающей подобными свойствами. Мы хорошо отдаем себе отчет в том, что каждый элемент такой ткани для нас *что-то означает*, наш аппарат восприятия настроен на элементы музыкального языка и музыкальной речи и потому реагирует на это *что-то*. Однако вербализовать улавливаемое нашим аппаратом восприятия значение, как правило, мы не можем (если не иметь в виду такие особые случаи, как риторические фигуры, лейтмотивы, элементы музыкальной изобразительности, которые можно трактовать в качестве знаков-иконов). Вот этот разрыв между *пониманием* музыки и невозможностью понимаемое *вербализовать* свидетельствует о том, что мы имеем дело с *внепонятийной информацией*. В этом и состоит главная трудность. Другая заключается в том, что в отличие от произвольности значения слова (в сосюровском смысле) каждый элемент музыкальной ткани существует только один раз, уникален; означаемое и означающее неразрывно слиты в нем в некий единый феномен. Одно и то же слово может встречаться в речи бесчисленное количество раз. В музыке это правило не является нормой. Повторы, конечно, есть, сходства легко улавливаются слухом. Мы без труда устанавливаем стилевую принадлежность музыки (например «музыка барокко»), что говорит о сильнейших тенденциях стереотипизации лексики музыкальной речи. Но даже этот очевидный факт не позволяет нам переводить музыкальные значения на язык слов. Такого перевода нет и не может быть в принципе. Такая семантика является только *интрамузыкальной*, и для ее изучения надо находить особые исследовательские инструменты, поскольку действует она в границах музыкального языка, точнее, на пересечении грамматик музыкального языка и контекста. Парадигматика музыкальной речи, ее лексемы обнаруживают принципиальную способность к проникновению в сферу *экстрамузыкальной* семантики, во всяком случае обладают такой виртуальной возможностью. Выход же в экстрамузыкальную область становится тем вероятнее, чем крупнее единица музыкального текста.

Правда, далеко не все считают, что музыке доступна область внемузыкальных значений. Спорить с этим заблуждением бесполезно. Надо лишь помнить историю. Музыка слишком долго

обслуживала духовные и практические потребности общества, чтобы не обрести способность по-своему реагировать на внешний мир. Вспомним, что эстетические функции, имманентные значения она обрела сравнительно недавно – где-то на рубеже XVIII и XIX веков. А до этого выполняла свою важную роль в церкви, в церемониях, в танцах, активно сотрудничала с поэзией в вокальных жанрах, активно участвовала в создании оперных и балетных спектаклей. И всюду должна была реагировать на то, что ею не было, что заключалось в каноническом тексте литургии, театральном либретто, тексте песни, в событиях того или иного церемониала. Так что попытка отрицать внемузыкальную семантику музыки всегда выглядит несостоятельной. Вопрос заключается не в том, имеет или не имеет музыка экстрамузыкальную семантику, а в том, *как, каким образом* ее объяснить, то есть как найти тот механизм, благодаря которому музыка обретает внутренний, семантический контакт с внешним миром. Это тоже весьма достойная и отнюдь не легкая область исследований.

А.А.: Марк Генрихович, вы говорите о стереотипизации музыкальной речи. Распространяется ли эта тенденция на все стили, скажем, на музыку классицизма или романтиков?

М.А.: Полагаю, что распространяется – и не только на классицизм или романтизм, но даже на авангард. Причем эти процессы в разных стилях протекали по-разному. Можно констатировать единую для всей европейской музыки тенденцию: от общего к индивидуальному. Даже если взять только область актуального наследия – скажем, от барокко до авангарда, – то можно заметить, как постепенно в стиле европейской музыки нарастали центробежные тенденции. Наиболее выраженные формы они приобрели в эпоху романтизма; в начале XX века получили мощное ускорение, а во времена послевоенного авангарда индивидуальный облик должен был иметь уже каждый опус. Впрочем, это было свойственно уже Стравинскому. И все же сквозь индивидуальные различия можно «прослушать» некие общие формы «музыкальных речений» (если пользоваться выражением Асафьева). Как я пытался показать в книге, которую Вы упомянули, многие музыкальные лексемы, во-первых, имеют очень *давние корни*, подчас восходящие к музыке раннего

Средневековья, а во-вторых, одним из механизмов их распространения является непрерывный процесс *межтекстовых взаимодействий*.

А.А.: Реконструкция этого исторического пласта производит сильное впечатление.

М.А.: Здесь, действительно, приходится заниматься реконструкцией, «перемалывая» несметное количество текстов и устанавливая парадигматику музыкальной речи.

А.А.: Чутьочку изменим ракурс вопроса: что оказалось неподвластным музыкальной семиотике?

М.А.: Музыка многомерна, ее сущность не может исчерпать ни один научный метод. Вот почему протекавшие в недавнем прошлом споры относительно преимуществ того или иного метода («целостный» или «ценностный», традиционный или шенкеровский, психологический или социологический и т.п.) всегда казались мне надуманными и наивными. Каждый метод нацелен на решение определенного круга задач и за его пределами теряет смысл. Это относится и к семиотике. Трудности ее применения к музыке связаны с фундаментальными противоречиями между некоторыми существенными сторонами специфики музыки и классической интерпретацией знака. Согласно последней, знак, во-первых, стабилен, во-вторых, дискретен, в-третьих, локализован в пространстве и времени, в-четвертых, вследствие наличия в языковой системе некоторого инвентаря знаков обладает выраженной тенденцией к повторению и устойчивым формам комбинаторики. Между тем все элементы музыки подвержены изменениям, сама музыка основана на постоянном преодолении дискретности единиц континуальностью общего движения; кроме того, в ней, несмотря на наличие определенных пространственных характеристик, бесспорно главенствуют временные, в силу чего любая локализация структурных единиц приобретает черты условности; наконец, хотя повтор выражен в музыке чрезвычайно сильно (на всех уровнях: от текста до стиля, от стиля до стилизовых взаимодействий), он имеет особый статус, ибо не связан с наличием какого-то конечного «словаря». Но все эти различия говорят не о ненужности семиотического подхода к музыке,

а о том, что, будучи применен к музыке, он должен обрести *свою специфику*, создать *свой инструментарий*. Более того, я совершенно уверен, что, поскольку мы имеем здесь дело с особой, внепонятийной информацией, музыкальная семиотика способна открыть нечто новое и в самой информации, и в способах ее передачи, и в области духа в целом.

Я убежден, что возможности музыкальной семиотики не исчерпаны. Если говорить честно, то мы к настоящим исследованиям в этой области еще и не приступали. Высказаны лишь самые первые и самые общие соображения. Исследования же должны вестись на базе изучения больших массивов музыкальных текстов. Прежде чем закрыть эту книгу, надо ее прочитать, а мы только ее перелистали. Более того, я убежден, что музыка поможет открыть новые виды информации – внепонятийной – и виды знаков с размытыми границами и текучей структурой. Одним словом, здесь есть еще не использованные возможности.

А.А.: Значит ли это, что эстетика потеряла для Вас самоценность не только как «наука о прекрасном», но и как род художественной деятельности вообще?

М.А.: Да, это так, и причем довольно давно. Эстетику скомпрометировал «марксистско-ленинский метод». Долгие годы наша эстетика занималась просто толчением воды в ступе. Этим занимались охотно, безнаказанно, вдали от материала искусства, а потому и малопродуктивно.

А.А.: Сегодня, в ситуации, которая может быть спровоцирована общей постмодернистской парадигмой, размыты все границы определений, оценок и даже сущностных критериев познания. Допустим, считается, что размягчены грани бинарных оппозиций: сплошь и рядом существуют явления, в которых трудно точно дифференцировать «белое» и «черное», «добро» и «зло»... В этой ситуации – что может обогатить семиотический подход?

Была герменевтика – как оказалось – самая ненаучная из методологий, и это уже устоявшееся мнение в науковедении. Но после находок герменевтики уже невозможно относиться к интерпретации только лишь как к науке. Не возникла ли необходимость «прививки» семиотике иных познавательных

методов, не настала ли пора каких-то гибридных конструкций разных методологий на новом этапе развития и музыкального языка, и искусства вообще, и искусства толкования в частности? Или Вы считаете, что семиотика должна оставаться в первозданной чистоте своих постулатов?

М.А.: Это невозможно. Со времен Пирса и Морриса семиотика сильно изменилась, и не последнюю роль сыграли в этом ее приложения, в частности к литературе, живописи, киноискусству, иным сферам человеческой деятельности. Семиотика уже давно лишилась своей первозданной чистоты. Наиболее естественным было ее соединение с логикой, лингвистикой, затем с психологией, философией, искусствознанием. Именно потому, что сфера функционирования знаков и знаковых систем очень широка, семиотика давно уже стала областью междисциплинарных исследований. И в этом состоит, на мой взгляд, залог ее дальнейшего развития. Во всяком случае, повторяю, возможности семиотических исследований в области семантики, смысла еще не исчерпаны.

А.А.: Относится ли это и к формированию музыкального стиля?

М.А.: Думаю, что относится. И прежде всего потому, что именно семиотический подход к музыкальным текстам позволяет разграничить два различных явления: *музыкальный язык* и *музыкальный стиль*. Мне уже приходилось писать о том, что *стиль свидетельствует об историческом состоянии музыкального языка*. В упомянутой Вами книге я возвращаюсь к этой проблеме и пытаюсь доказать правомерность и даже необходимость такого различения на примере одного из анализов.

А.А.: Одно из главных направлений Ваших последних изысканий в музыкознании – область деривационных процессов, то есть образование музыкальных лексем. Читая литературу о производной лексике в лингвистике, я, кажется у Ю. Караулова, встретила очень интересную мысль о том, что собственно производная лексика – это ассоциативный уровень словесного обихода. (Не случайно в любом языке производная лексика занимает около 60% всего словарного запаса.) Автор же как Личность начинается «по ту сторону» обыденности. Ваша

реконструкция тех лексем, которую Вы произвели по поводу произведения Бетховена – уникальна. Но не менее интересной представляется проблема поисков и нахождения индивидуальных способов музыкального словообразования. Вы не ставили перед собой задачу соединения словообразования и стилеобразования? Как, почему вот это «слово» – в контексте определенного стиля – Бетховена сделало Бетховеном?

М.А.: Стилеобразование и то, что Вы называете «словообразованием» – явления очень близкие. Стиль – явление музыкальной речи, хотя базируется на системе музыкального языка. Музыкальные лексемы образуются в процессе создания конкретного музыкального текста и во многом определяют его стиль именно как состояние музыкального языка. Рассмотрев лексемы главной партии Пятой сонаты, я убедился в том, что все они имеют очень давнее происхождение, что авторство ни одной из них не принадлежит Бетховену. Тогда явилось предположение, что если не сами лексемы, то по крайней мере их отношения, быть может, являются неповторимо бетховенскими. В принципе это предположение оказалось верным. Но только в самой общей своей форме. Я был поражен, когда обнаружил сходный тип движения музыкальной мысли в одной из сонат Ф.-Э. Баха. Значит, «по наследству» передается не только лексика, но и способы ее сочетаний, так сказать, «фразеологические обороты». Но что бесспорно, так это то, что Бетховен превзошел своего предшественника *мерой насыщенности* текста, количеством событий, сжатием информации, повышением информационной емкости. Лексические элементы так плотно пригнаны друг к другу, что из них возникают такие соотношения, которые моделируют принципы сонатной формы на микроуровне. Это, как известно, очень характерно для тематизма Бетховена.

А.А.: По-моему, у В. Ерохина это называется симфоническим модусом?

М.А.: Возможно. Во всяком случае, о «симфонизме» в тематизме Бетховена писали Л.А. Мазель, В.П. Бобровский. Здесь дело немного в другом. Речь идет не о том новом, что привнес Бетховен в понимание музыкальной темы, а наоборот, о том

«старом», чем он воспользовался. Это иной, этимологический аспект, о котором мы уже говорили.

А.А.: Марк Генрихович, в своей книге Вы достаточно подробно освещаете соотношение «своего – чужого» в лексике И. Стравинского. Интересно, Вы дифференцируете способы деривации в неоклассицизме и постмодернизме?

М.А.: Думаю, что это не одно и то же. Неоклассицизм, конечно, подготовил такие явления постмодернизма, как полистистика, но между ними огромные различия. Неоклассицизм моделировал тот или иной стиль прошлого, оставаясь в каждом произведении в границах какой-то одной, избранной модели. Полистистика пошла иным путем. Она стала манипулировать речевыми элементами разных стилей и низвела их на уровень элементов музыкального языка. У каждого неоклассического опуса все же оставалась некая ориентация на тот или иной исторический тип музыкального языка. У полистистики такой ориентации нет; она оперирует сразу многими языками. Отсюда и разные виды деривации: в рамках неоклассического опуса деривация сохраняет общую приверженность избранной стилевой модели. В полистистическом все может порождать все и соединяться со всем.

А.А.: Можно ли по отношению к творчеству композиторов авангарда-II говорить о музыкальном словообразовании?

М.А.: Думаю, что можно. Несмотря на установку на принципиальное новаторство («отбрасывание» прошлого), в этом направлении действует та же тенденция стереотипизации, что существовала и раньше. Поэтому мы без особого интереса относимся к произведениям, которые иногда называют средне-авангардными.

А.А.: Прототипические образцы?

М.А.: Скорее, результаты подражания технике, сходные результаты на уровне лексики.

А.А.: ...и синтаксических формул...

М.А.: Возможно, и синтаксиса (коль скоро как раз синтаксис особенно тесно связан с техникой). Здесь, правда, есть одна любопытная проблема. И в прошлом стереотипизация

проступает в весьма отчетливых формах, но это не мешает нам до сих пор наслаждаться произведениями Шуберта, Шумана, Шопена, Листа, Чайковского и т.д. Иной раз, слушая или играя Шуберта, поражаешься, как ему удавалось так долго повторять одно и то же, но не вызывать при этом скуки. А современные опусы порой навевают скуку очень быстро, и думаешь: «Это уже было». В этом основной просчет авангарда, который не ощущался раньше, когда он был на подъеме и шел от открытия к открытию: сама установка на непрерывный прогресс средств ведет к быстрому устареванию средств. Новизна техники заменила традиционные критерии, исчез сам феномен шедевра (авангардисты к нему и не стремились), а потому и наш слушательский подход стал дублировать подход композиторский. Вопрос уже заключается в том, *что дальше?*

А.А.: А Вы пытались дать ответ на этот вопрос?

М.А.: В плане общего направления развития музыки можно строить лишь какие-то гипотезы. Но такие крупные явления, как, например, Шнитке, Губайдулина, Пярт, говорят о том, что все решает талант. Об этой немаловажной категории мы в эпоху процветания авангарда как-то подзабыли...

А.А.: То есть все эти течения и новации последних лет – постмодернизм, минимализм не тронули Ваш исследовательский интерес ввиду того, что не столь самоценны?

М.А.: Почему же? Я в меру сил интересовался авангардом, считаю, что есть немало интересного и после него, например, меня многое привлекает в творчестве Стива Райха. Он талантлив, у него есть открытия.

А.А.: Марк Генрихович, а Вы не видите в качестве одной из возможных альтернатив развития современного музыкального искусства – выход за пределы европоцентризма и поиск нового во внеевропейских культурах? Хотя допускаю, что эта идея стара, как мир.

М.А.: Эта идея не новая. Ею занимался еще Штокхаузен. Как-то обогатить это может, но, понимаете ли, в чем дело: у европейской цивилизации есть свой путь и от него трудно отказаться. Это путь непрерывного развития и обогащения. Авангард-II абсолютизировал эту составляющую европейской

культуры, он придал ей такое ускорение, которое быстро себя исчерпало. И все же европейская культура динамична, в отличие от более статичных – восточных (я имею в виду не те культуры, которые подверглись европеизации, а культуры так называемых традиционных обществ). Для европейской культуры вопрос «что делать?» никогда не переставал быть актуальным, хотя в прошлом она знала времена длительного «стояния» какого-либо стиля.

А.А.: Сейчас уже укоренилось мнение, что жанр большой симфонии отошел в тень, некоторые исследователи более радикальны и говорят о кризисе жанра... Не связываете ли Вы все эти явления напрямую с тем, что во второй половине XX века изменилась сама музыкальная лексика?

М.А.: Есть определенная, а именно тройственная связь между языком, формой и жанром. Меняется язык – меняется форма, меняется форма – меняется и жанр. Как только в XX веке стал меняться язык – стала исчезать традиционная форма, стали исчезать традиционные жанры. И этот процесс на себе испытала прежде всего симфония, потому что симфония была жанром, репрезентирующим Человека, его сущность, я это называю *концепцией Человека*.

А.А.: Концепция какого человека? Эпохи Просвещения?

М.А.: Конечно. Но мыслилась она как концепция *Человека вообще*.

А.А.: Тогда разрешите, пожалуйста, парадокс: почему в XX веке человек остался, а симфония претерпела такие мутационные изменения, что стало возможным говорить об исчезновении жанра.

М.А.: Человек XX и XXI веков и человек эпохи Просвещения, классицизма – это совершенно разные человеческие сущности. Если говорить об истории симфонии, то она действительно сформировалась в идеологическом климате эпохи Просвещения. Во всяком случае, берет в этой эпохе свои идейные истоки. Она родилась как *классическая утопия*, в которой Мир гармонизован, а Человек являет собой равновесие между его индивидуальным и коллективным, субъективным и объективным, между действием и мышлением, медитацией

и игрой. Гармонизованный человек соответствует гармонизованному Миру. Однако эта гармония стала распатываться сразу после Бетховена, чья Девятая симфония явила эту утопию в виде осознанного, почти программного художественного манифеста. История симфонии XIX века запечатлела историю распада утопии, которая завершилась уже в XX веке музыкальной антиутопией Шостаковича. Казалось бы, логический круг истории жанра завершился. Тем не менее симфония совершила попытку продолжить свою жизнь в условиях постмодернизма, на основе рефлексии на весь ее предшествующий путь (Шнитке). Трудно сказать, как сложатся ее судьбы в ближайшем будущем. Думаю, это будет зависеть от общих процессов эволюции европейской музыки. Мне кажется, что период поисков новых структур давно завершен (собственно, об этом еще в конце 1960-х годов писал Булез), и вопрос «как?», может быть, имело бы смысл заменить «о чем?». Это не обязательно должна быть программность и вообще «содержательность» в духе XIX века. Сама сфера музыкального мышления может дать еще немало нового. Кроме того, в периоды кризисов музыка не раз обращалась за помощью к слову. Собственно, вся она и вышла из союза звука и слова в условиях культовых жанров и песни. И этот путь ей, на мой взгляд, не противопоказан.

А.А.: Марк Генрихович, можно чуть-чуть поподробнее?

М.А.: К сожалению, ничего более подробного на эту тему сказать не могу. Строить прогнозы развития искусства – вещь неблагоприятная. Я просто исхожу из исторического опыта. Музыка ведь не сразу эмансипировалась, синтез со словом дал ей очень многое для дальнейшего самостоятельного существования. Вспомним эпоху барокко, историю оперы. Здесь, думается, есть чему поучиться.

А.А.: В ходе нашего разговора Вы упомянули *terra incognita*, которая пока не подвластна семиотике: это – талант. В каком направлении должно развиваться музыкознание, чтобы подойти поближе и иметь возможность пристальнее взглянуть в то, что называется талантом, чтобы не описать настоящее произведение искусства, и, может быть, даже не объяснить, но чтобы понять его?

М.А.: Для того чтобы понять талантливое музыкальное произведение, не нужны никакие научные методы. Я знаю многих истинных ценителей музыки, которые не знают даже нот. Наука нужна для другого: для того чтобы понять, *что есть музыка*, какие законы управляют этим удивительным явлением, которое во многом остается для нас тайной. Тайной именно потому, что творит ее талант. Вряд ли в наших силах познать природу таланта, но для того чтобы хотя бы приблизиться к ее пониманию, необходимо максимально сужать круги вокруг этой тайны и делать это за счет того, чтобы исследовать то, что в наших силах, например, изучая по рукописям творческий процесс. Здесь много загадочного. Например, у Шумана простейшая мелодия звучит как откровение; длинноты Шуберта, Малера недаром прозваны божественными; а краткость Веберна воспринимается как предельно насыщенная событиями. Открывать секреты музыкального творчества лично мне доставляет огромное наслаждение. Могу посоветовать молодым музыковедам заниматься изучением рукописного наследия классиков. Это очень многое дает и в плане профессионализма. Здесь открывается путь исследований, который, по крайней мере, позволяет ощутить прикосновение к тайне, а это уже немало. Талант – от Бога, это было сказано давно, и к этому можно только с благоговением присоединиться.

О перспективах современной музыковедческой глинкианы¹

Первое, что, казалось бы, должно было сделать отечественное музыкознание к 200-летию со дня рождения Глинки, – подвести итоги более чем 150-летнего развития исследовательской и критической глинкианы. Между тем такая задача даже не была поставлена. Выяснять причины этого упущения, видимо, уже поздно, но, думается, данная акция не утратила свою актуальность и сейчас, когда основные мероприятия юбилея остались позади. Дело не только в том, что подобный труд – будь он создан – мог бы оказаться достойным памятником и юбиляру, и науке о нем. Важно определить, по каким направлениям изучения наследия Глинки сделано достаточно, а какие из них еще требуют нашего внимания. Польза от этого была бы и для отечественной истории музыки, и для студентов, и для всех, кто понимает ключевое значение Глинки в становлении русской музыкальной культуры. Конечно, многое из того, что когда-либо писалось о великом композиторе, профессионалам известно. Но не все. Немало ценных материалов было забыто или подверглось в свое время идеологической фильтрации, осталось невостребованным, сохранившись в газетах, журналах прошлого, в изданиях, ставших раритетами. Поднять все это, сделать достоянием сегодняшнего читателя – задача и почетная, и практически необходимая. Но совершенно ясно, что под силу она только целому научному коллективу, действующему рука об руку с библиотеками, архивами и издательствами.

¹ Доклад на научной конференции «М.И. Глинка и музыкальный театр», организованной Мариинским театром совместно с Санкт-Петербургским Государственным музеем театрального и музыкального искусства.

Опубликовано: М.И. Глинка и музыкальный театр. Сборник статей. СПб., 2004.

Мы, разумеется, не претендуем на подведение итогов глинкианы. Задачи статьи более скромные – назвать некоторые проблемы, которые в принципе могли бы стать предметом обсуждения.

Среди таких проблем одной из первоочередных, как это ни странно может показаться на первый взгляд, является создание полной и достаточно подробной *биографии* М.И. Глинки. Казалось бы, имеются «Записки» самого композитора, жизнь Глинки описывалась многими, начиная с В. Стасова, написаны весьма объемные монографии (Ливановой и Протопопова, Левашевой); изданы многочисленные сборники статей. Отдельные события, связанные с судьбами произведений, нашли отражение в авторитетных исследованиях. И все же такая задача остается, на наш взгляд, в высшей степени актуальной. Ибо речь идет отнюдь не о повторении канвы общеизвестных событий.

Приходится признать, что полная и обстоятельная биография Глинки, в которой были бы подробно описаны все события жизни и творчества композитора, а также воссоздан его характер или складывавшиеся взаимоотношения с людьми, его окружавшими, еще не написана. Тем более требует внимания вопрос о переплетении жизненных коллизий, личных переживаний с творчеством. Может быть, причиной тому является боязнь коснуться деликатных вопросов, сложностей характера композитора, желание обойти острые углы, непростые обстоятельства и т.д. Между тем со страниц «Записок», писем, воспоминаний встает очень живой облик человека во всех противоречиях его характера. Человека очень общительного, верного в дружбе, бесконечно влюбчивого, очень ранимого, самолюбивого, гордого; человека необычайно эмоционального и вместе с тем не лишнего эгоизма и прагматичности; человека взрывчатого темперамента, изменчивых настроений, нередко охватываемого то эйфорией, то отчаянием. Бесспорно, очень мнительного, все время прислушивающегося к своему здоровью, но, несмотря на это, всегда готового к длительным путешествиям. Человека, жаждущего покоя, то перемены мест. Вникнуть в этот богатый психологический «текст жизни» великого художника – одна из насущных задач нашей науки.

Здесь имеются, конечно, свои трудности. Считается как бы само собой разумеющимся, что творчество художника, музыканта в особенности, является проекцией его личности. Такая проекция после Бетховена, в век романтизма, стала почти аксиоматической. В этом смысле Глинка представлял собой некое исключение из общего правила. Сопоставляя личность композитора, его характер, склад его психики с творчеством, приходится констатировать их явное *несовпадение*. Все в характере Глинки говорит о ярко выраженном *субъективном*, даже эгоцентрическом складе его натуры. Казалось бы, в этом контексте Глинка должен был сложиться как истый романтик с подчеркнуто субъективным складом творчества. Стать своего рода «русским Шопеном». Этого, однако, не случилось. Муза Глинки заняла подчеркнуто *объективную* позицию. В этом плане Глинка оказался учеником классицизма – от Глюка до Бетховена. Даже в своих романах он оставался творцом лирики объективного плана. Основные же создания мастера целиком направлены *вовне* и черпают свое содержание в фактах истории, в сказочно-мифологических образах, в картинах народной жизни. *Общее*, а не *личное*, *Мы-сознание*, а не *Я-сознание*, *этнос*, *народ*, *история*, *государство*, а не одинокая, потерянная в водовороте жизни личность, стали исходными и конечными ценностями его искусства. Его творения всегда говорят об общезначимом, а не об отдельном и частном. Именно поэтому они приобрели общенациональный масштаб, став фундаментом целой музыкальной культуры.

Это рассогласование субъективного в жизни и объективного в искусстве выдвигает проблему *стиля* музыки Глинки. Точнее, впрочем, сразу несколько комплексов проблем.

Одна из них связана со специфической ситуацией, сложившей в современной Глинке музыкальной культуре. Ее «вертикальный разрез» дает удивительную картину многообразия стилевых слоев, имеющих разную «геологическую историю» – от классицизма Керубини и Бетховена до неистовых романтиков – Берлиоза и Листа, открывших новую эпоху и ставших кумирами для следующего поколения русских композиторов. Но в эти рамки вписываются немецкая романтическая опера Вебера, итальянская опера во главе с Россини, Доницетти, Беллини, французская «большая опера» Мейербергера. Уже само

наличие этого огромного общеевропейского «стилевого котла» заставляет задуматься о месте в нем искусства Глинки и его стиливых векторах. Разумеется, в работах о Глинке мы найдем упоминания имен тех, кто жил и творил в одно время с русским композитором. Но проблема *стиля* остается, на наш взгляд, все же не до конца проясненной.

Во-первых, совершенно ясно, что наличие таких мощных «центров гравитации», как итальянская и французская опера, как Берлиоз или Лист, могли, бесспорно, притягивать Глинку. Что на самом деле и было. Италия в молодые годы стала для него музыкальными университетами, а Германия дала прочную профессиональную школу; в свое время он по достоинству оценил Берлиоза, не став, однако, его подражателем, но не прельстился внешними красотами листианства. Одним словом, в этой ситуации многостилия Глинка предпочел оставаться самим собой. Взяв многое от своего времени, он отдал ему нечто принципиально *свое*. Но что именно?

И здесь снова возникают определенные возможности для нашей глинкианы. Да, многостилие – характерная черта его времени, но ведь примеры такого же многостилия дает и творчество самого Глинки. Можно ли найти для его музыки некий «общий стиливой знаменатель», кроме национального? В самом деле, внешне между «Жизнью за царя» и Испанскими увертюрами так же мало общего, как между «Камаринской» и Вальсом-фантазией. Но все это – *Глинка*, и мы убедимся в этом, сравнивая не внешние стиливые признаки, а проникая в глубь его творений, его мастерства – оркестра, голосоведения, обращения с инструментами, фактуры, гармонии, наконец, мелодики, которая всегда вела его фантазию за собой, выводя на поверхность все резервы его умений и творческого воображения. Именно там, в глубинах самого *музыкального мышления* мы обнаружим то, что объединяет все сочинения Глинки в некую целостность, в нечто неповторимое – *стиль мышления*. В этом пункте пересекаются проблемы, относящиеся к эстетике и психологии творчества Глинки. Его гений реализовался тогда, когда перед ним оказывалось некое конкретное творческое задание. В таком случае он сосредоточивался на наилучшем его выполнении, требующем всего его мастерства и точности.

Так проступают еще две проблемы: Глинка и музыкальное наследие, *Глинка и современность*. Глинка объял своим творчеством такой грандиозный диапазон времени, который оказался не под силу никому из европейских композиторов. Он синтезировал в своей музыке все, начиная с классицизма до новейших для его времени достижений, и здесь предстоит еще многое нам уяснить. Не только своей эстетикой, в которой владело общее над личным, типовое над индивидуальным, но и своими стилевыми вкусами он во многом опирался на гармонию Моцарта и Глюка; в «Холмском» он дал пример столь насыщенного «симфонического конспекта», что заставляет вспомнить самые напряженные страницы бетховенских увертюр. *Классицизм* оставался фундаментом его искусства даже там, где он открывал для европейского искусства новые перспективы, как это было в Испанских увертюрах и в «Камаринской».

Наряду с классицизмом следует обратить внимание и на *классичность* как стилевую манеру, с которой связаны такие свойства произведений Глинки, как чистота письма, выверенность деталей, стройность и соразмерность пропорций, органичность развертывания музыкальной мысли. Но не эти ли качества находим мы почти во всех проявлениях русской музыки? Даже у таких антиподов, как Чайковский и Римский-Корсаков, Рахманинов и Скрябин? Это, бесспорно, глубинные свойства музыкального мышления, которые реализовались в условиях разных индивидуальных стилей, но заложены они были еще искусством Глинки. Нет, поэтому, ничего удивительного в том, что, когда в начале XX века возникла антиромантическая реакция, тяготение к классичности вышло из глубин мышления на поверхность и стало оказывать свое воздействие на стиль. Думается, что неоклассицизм и Прокофьева, и Стравинского явился не только ответом на современные эстетические запросы, но и органичным выражением внутренних свойств русского музыкального менталитета; просто для его стилевой эмансипации создались благоприятные возможности в самом интеллектуальном климате европейского искусства. Проследить эту «классическую линию» от Глинки до Стравинского и Прокофьева – еще одна заманчивая задача музыковедения.

Имя Стравинского закономерно всплывает в связи с изучением не только наследия Глинки, но и его *наследства*.

Стравинский, конечно, не случайно ценил Глинку. Известно, сколь разборчивым в своих музыкальных симпатиях был автор «Весны священной». Дело, думается, не только в «классических генах», но и в отношении к проблеме стиля в целом. Создавая произведения различных стилевых наклонов, Глинка исходил из чисто эмпирических задач. Но оценивая его стилевой опыт теоретически уже на большом временном расстоянии, в этом многостилии можно усмотреть нечто родственное Стравинскому. Речь не идет о сознательном отборе неких стилевых моделей. Сходства проскальзывают, скорее, в конечном результате, нежели в исходных интенциях. То, что у Глинки было естественным проявлением творческих интересов, у Стравинского превратилось в осознанный эстетический принцип. Искусство Глинки создало прецедент объективного подхода к стилю, вне претензий романтического субъективизма на «моностиль».

Неожиданное сходство «крайних точек» истории русской музыки обнаруживает еще одну проблему, которая представляется не до конца осознанной нами и в отношении всей русской музыки в целом. Русская музыка – даже если ограничиться только XIX веком – *принципиально многостильна*. Мусоргский, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Скрябин дают в целом поразительно стилевую разноречивую картину. Дело не только в несходстве внешних стилевых признаков. Суть в глубинном несовпадении представленных в творчестве этих художников *картин мира*. Иными словами, вопрос о природе стиля Глинки выводит нас на более широкую проблему стилевого многообразия русской музыки в целом.

В большей степени изучен вопрос о жанровых инициативах Глинки. Не было, конечно, ничего нового в его обращении к опере – напротив, в этом можно усмотреть как раз традиционный путь утверждения авторитета национальной музыкальной культуры. Новым было здесь лишь *качество* художественных решений, каких не знала до него русская музыка. Но создание жанрового симфонизма в его русском («Камаринская») и испанском (Испанские увертюры) вариантах, бесспорно, дало толчок развитию и целых ветвей, и определенных граней русского симфонизма впоследствии. То же самое можно сказать и о лирическом (Вальс-фантазия) и драматическом

(«Князь Холмский») симфонизме. Однако лирический вальс уже существовал в западной музыке и в камерном (Шопен), и в симфоническом (Берлиоз) вариантах. Что же касается драматического симфонизма, то Глинка переносил на русскую почву бетховенскую традицию. Известные слова Чайковского о том, что русский симфонизм вырос из «Камаринской», как дуб из желудя, были, естественно, метафорой, если не гиперболой, и подразумевали вариантный метод в симфонической разработке русских народных песен, что действительно сыграло важную роль в становлении русской симфонической школы. Но в оркестровых номерах музыки к «Князю Холмскому», в Вальсе-фантазии и в «Камаринской», можно усмотреть порознь существующие архетипические функции частей симфонического цикла. Так, не написав ни одной целостной симфонии (хотя, как известно, подобные попытки у него были), Глинка, по сути, создал все предпосылки ее появления в недалеком будущем.

Достоин подробного рассмотрения и вопрос об отношениях Глинки с романтизмом. С одной стороны, в своих творческих интенциях Глинка предстает сыном романтического века: он утверждал, что музыка способна передавать внешнее только через настроение, чувство. С другой, основной конфликт романтизма между одинокой личностью и окружающим миром, между жизнью и смертью его не заинтересовал; не увлекся Глинка и теми байроническими веяниями, которым отдали дань его современники поэты – Пушкин, Лермонтов. Но зато весь тот комплекс тем, которые вывел на сцену романтизм – национальная история, героическое прошлое, мифология, народная фантастика, любовная лирика, экзотика Востока и музыкальной жизни других народов, то есть все, что можно условно назвать романтической периферией, привольно расползло в искусстве Глинки.

Отношение к эмоции как предмету воплощения тоже было неодинаковым. В романсах она – живая, трепетная, словно рождающаяся в непосредственном интонировании и не требующая никакой дистанции. В операх это не просто чувство, но некая форма эмоционального обобщения, которая позволяет достичь типизации того или иного образа – будь то Сусанин или Руслан, Антониды или Людмила. Здесь Глинка более классик, нежели романтик.

Вся жизнь Глинки (а молодые годы в особенности) говорит о его настойчивом стремлении овладеть не просто профессионализмом, но высшими формами мастерства. За внешней богемностью, капризностью поведения, переменчивостью настроений в Глинке всегда угадывается напряженная внутренняя жизнь музыкальной мысли – действующей, творящей, непрерывно совершенствующейся, причем даже тогда, когда нет видимых результатов ее работы: их могло не быть «сейчас», но они непременно заявляли о себе «потом», когда новый взлет вдохновения актуализировал скрытую от посторонних глаз, латентно протекающую бессознательную работу творческого мышления.

В этом отношении Глинка – антипод Чайковскому. Если последний считал, что нельзя дожидаться прихода столь редкой гостьи, как вдохновение, и надо трудиться ежедневно, несмотря на ее отсутствие, то Глинка как раз предпочитал ждать мгновения, когда эта гостья одарит его своим посещением. Кто выигрывал? Думается, все же Глинка. Ибо и Чайковский достигал художественных откровений лишь тогда, когда его целиком поглощал порыв вдохновения. Именно так родились «Пиковая дама», «Евгений Онегин» или Шестая симфония. Глинка же был нетороплив, и в этом проявлялась его мудрость. Он не подстегивал себя, не насиловал свой талант. Ибо знал, что рано или поздно вдохновение его посетит, и только после этого он сможет отвечать за качество создаваемого. Не потому ли у него так мало «проходной» музыки, а основные творения принадлежат к шедеврам?

Эмоциональный порыв и высочайшее мастерство. Бессознательная работа творческой интуиции и тонкий интеллектуализм. Месяцы внешнего безделья и вдруг десятки страниц почти набело «уписываемой партитуры» (выражение Глинки). Как сочетались эти, казалось бы, не стыкующиеся между собой факты? Но их существование – реальность жизни великого музыканта. Просто мы еще плохо разбираемся в психологических механизмах творчества, судим порой поверхностно, не заглядывая в глубь сложной жизни творческого мышления.

В этом плане существенна помощь документов творческого процесса, а именно рукописей, хранящихся в различных архивах. Только они способны пролить свет (хотя бы отчасти!)

на ту таинственную работу, которая совершается в глубинах музыкального бессознательного, предоставляя возможность судить о творческих намерениях композитора. Фактически такое исследование только начинается. Но именно оно может привести к достоверным выводам. Нам еще предстоит разобратся в «композиторском хозяйстве» Глинки, а это – еще одна интереснейшая задача музыкознания. Хочется надеяться, что у музыковедческой глинкианы впереди увлекательное будущее.

Всегда оставаться честным...

(последнее интервью журналу
«Проблемы музыкальной науки»)¹

Л.Н. Шаймухаметова: Уважаемый Марк Генрихович, за многие годы профессиональной исследовательской работы Вы оказались свидетелем разнообразных процессов, происходящих в российской науке. Можно ли обозначить самые важные, на ваш взгляд, события в развитии отечественного музыкознания?

М.Г. Арановский: Событий было так много, что для ответа на Ваш вопрос потребовалось бы написать большое исследование.

Л.Ш.: Хотелось бы узнать, кто были вашими учителями?

М.А. Первым своим учителем я считаю Юрия Николаевича Тюлина, который поддержал мой интерес к музыкознанию и посоветовал поступать на теоретико-композиторский факультет Ленинградской консерватории. Далее следует руководитель моего дипломного проекта Эмилия Лазаревна Фрид и руководитель работы над кандидатской диссертацией Михаил Кесаревич Михайлов. Это те учителя, с которыми я непосредственно общался.

Далее следует второй круг учителей – те, у которых я слушал лекции. Среди них – Михаил Семенович Друскин, Юрий Всеволодович Келдыш, та же Эмилия Лазаревна Фрид, Борис Александрович Арапов, Николай Григорьевич Привано.

Не могу не сказать о тех людях, с которыми я работал и которые, несомненно, повлияли на мое профессиональное становление. Это Арнольд Наумович Сохор и Генрих Александрович Орлов. Наконец, самый широкий круг ученых,

¹ Опубликовано: Проблемы музыкальной науки. Российский научный специализированный журнал. 2010, № 2 (7). С. 103–105.

воздействие которых я на себе ощутил, – это искусствовед Генрих Вёльфлин, музыковеды Борис Владимирович Асафьев, Виктор Абрамович Цуккерман, Лев Абрамович Мазель, лингвисты Юрий Михайлович Лотман, Ролан Барт.

Но главным своим учителем, как это ни покажется самонадеянным, я считаю самого себя. Я не принадлежал ни к какой школе, ни к какой традиции. Я всегда был автодидактом, то есть «учеником своих идей», избирая те методы исследования, которые диктовали возникающие передо мной научные проблемы.

Л.Ш.: Какой из Ваших опусов был первым?

М.А.: Моим первым печатным опусом является статья в сборнике ЛГИТМИКа «Вопросы теории и эстетики музыки», выпуск 4 – «Романтизм и русская музыка».

Л.Ш.: Вы – автор многих книг и фундаментальных исследований в разных областях музыкознания, которые во многом определили качественное состояние современной научной мысли. О них говорят: «У Арановского что ни статья – то концепция, что ни концепция – то открытие». А между прочим, у писателей, режиссеров, актеров обычно есть особая – центральная тема творчества. Наверное, она есть и у ученого?

М.А.: Да, действительно, у меня есть центральная проблема, которой я занимаюсь на протяжении долгих лет, исследуя ее с разных сторон. Это – проблема музыкального мышления.

Л.Ш.: Российскую науку принято официально делить на академическую и вузовскую и неофициально – на столичную и периферийную. Это – формальное деление или Ваше зоркое профессиональное око видит между ними качественные различия?

М.А.: Мне кажется это деление условным и несущественным. Все зависит от таланта исследователя, от его свежего взгляда на проблему.

Л.Ш.: В различных отраслях профессиональной деятельности есть понятие «научная школа». Какой смысл и оценку вы вкладываете в него применительно к музыкальной науке?

М.А.: Да, действительно, в музыкознании складывались и складываются в наше время научные школы. Но, как мне кажется, это имеет и положительные, и отрицательные последствия. Положительные понятны, отрицательные же заключаются в том, что школа оказывает сковывающее воздействие на мышление исследователя, предлагая ему заранее кем-то выработанные пути исследования. Я был неоднократно свидетелем и того, и другого. С моей точки зрения, всегда надо оставаться самим собой.

Л.Ш.: Долгое время наука в России и на Западе существовала в параллельных мирах. Однако ничто не мешало нашим специалистам успешно существовать в полной изоляции от мира и при этом совершать открытия. Мировая наука по-прежнему развивается автономно и независимо от российского музыкознания. Ни на Западе, ни на Востоке нас не знают. Продвигаемся навстречу друг другу с большим трудом. Что вы думаете по этому поводу?

М.А.: Я думаю, это очень плохо. Наука должна питаться взаимообменом идей, что относится к музыкознанию так же, как к физике, медицине, многим точным современным наукам.

Л.Ш.: Сейчас много говорят и спорят об «оттоке» и «притоке» молодых сил в науку. Изменилась ли в последние годы эта ситуация?

М.А.: Я думаю, что придется говорить только об оттоке. К сожалению, музыкознание в силу разных причин, в том числе и материального характера, оказалось малопривлекательным для молодежи.

Л.Ш.: А в ГИИ все так же трудно защищать диссертации? Каков процент молодежи среди диссертантов?

М.А.: Диссертации защищать в Государственном институте искусствознания в Москве ничуть не труднее, чем в другом диссертационном совете. Все зависит от качества работы, к которому мы предъявляем действительно серьезные, академические требования. Молодежь появляется, но гораздо реже, чем в прошлые годы.

Л.Ш.: У врачей есть «клятва Гиппократ», у судей – «кодекс чести», широко известны «заповеди журналиста». Можете ли Вы сформулировать для молодых ученых важнейшие, на ваш взгляд, принципы профессиональной работы исследователя-музыковеда?

М.А.: Всегда оставаться честным по отношению к исследуемому материалу.

6.06.2009

III

МУЗЫКА И ЖИЗНЬ

Воспоминания

Я пишу эти воспоминания не о себе. Пишу о времени, в котором жил, рос, пытаюсь понять его. Пишу, главным образом, о людях, которых знал, видел, наблюдал. Ибо ушли не только они сами – уходят из общественной памяти их имена. Спросите сегодняшних студентов Петербургской консерватории: кто такие Голубовская, Штример или Эйдлин? Я не уверен, что вы получите вразумительные ответы. «Времена не выбирают, в них живут и умирают», – поет С. Никитин мудрые слова Кушнера. Умирают люди, их имена, умирает память о делах людей, о жизни, прожитой ими, об их надеждах и разочарованиях.

Но ведь это была ЖИЗНЬ! Это были дела, работа, стремления сделать нечто нужное для других. Эта была жизнь, наполненная смыслом, идеями, замыслами и попытками их осуществить. У каждого было свое ДЕЛО, которым он жил. И сумма этих дел, искренних стремлений приносить пользу, что-то строить и создавать порождала тот контекст, то кипение жизни, в которую окунался каждый, стараясь не думать о том, что она ограничена незримой, но ежесекундно ощутимой чертой, уподобляя ее концлагерю, в котором временно допущены большие свободы, чем в каком-то ином...

Память – наследие нашей души, фундамент личности каждого из нас. С утратой памяти распадается личность. Это медицинский факт. Но дело не только в личности, дело в том, что с нашей памятью уходит, словно смывается водой, вся та жизнь, которая текла вокруг нас, и те люди, которые ее вместе с нами проживали. Вот почему я хочу вспомнить окружающих меня людей. Они были разные. Хорошие, плохие, умные, глупые, честные, подлые – но какими бы они ни были, без них нет контекста прошедшей жизни. По мере моих воспоминаний будут всплывать те или иные личности, всплывать образы тех людей, которые меня окружали, наполняя жизнь своими голосами.

Я занимаю здесь позицию наблюдателя и рассказчика. Я прожил несколько эпох, о многих следовало писать с ужасом, говорить тоном трагедии и возмущения. Или же – с иронией. Из двух этих позиций я выбрал вторую. Человек слаб. Ужасные судьбы, пережитые нами, уже рассказаны многократно и лучше, чем это мог бы сделать я. Я сохранил теплоту отношений к человеку. Но теплоту, которая неотделима от снисходительности и иронии. Так легче рассказать о пережитом, не нанося ущерба тем, кто встретится на страницах этих воспоминаний.

О себе я сообщу лишь те минимальные сведения и подробности, без которых будет непонятно мое участие в этой жизни. Именно жизнь, в которую я был вовлечен, которую я наблюдал, именно ее контекст будет предметом моего внимания. Я попытаюсь быть объективным. Наверняка я что-то уже забыл, память – вещь ненадежная. С другой стороны, именно память позволяет осмыслять свою жизнь в ее целостности и линейном развертывании.

Детство. Школа-десятилетка

Я родился в Ленинграде в 1928 году. Мой отец, Генрих Григорьевич Арановский, по специальности был инженер-экономист. Такая была у него должность. В соответствии с ней он занимался планированием работы предприятий и учреждений. В то время план был обожествлен – все, что совершалось в нашей жизни, должно было происходить по плану. По плану, который вырабатывался заранее, но на основе ранее возникшего опыта. Поэтому в жизни нашей страны мало что менялось – опыт повторялся из года в год. И потому из года в год мы носили одни и те же пальто, одни и те же шапки, влезали в одни и те же ботинки. И это определяло тот застой, который был характерен для всей нашей жизни.

Отца, впрочем, я в раннем детстве видел нечасто. Он уезжал на заработки, на север, для того чтобы кормить семью, оставляя нас на долгие месяцы. Но зато присылал нам посылки с консервами из северных рыб, которые часто составляли основу нашего рациона. Лучше я его помню где-то с 1938 года, когда он уже более стабильно жил в Ленинграде и навещал нас

с мамой в ленинградских пригородах, куда мы уезжали на летнее время.

Мать, Софья Ильинична (урожденная Пановко), обладала музыкальными способностями. В молодые годы она училась в Ленинградской консерватории по классу фортепиано у известной в то время пианистки Миклашевской. Однако закончить консерваторию ей не удалось. Моя бабушка, ее мать, тяжело заболела, и маме пришлось уехать на родину в Новгород ухаживать за ней. Время было пропущено, и в консерватории ей восстановиться не удалось. Но я хорошо помню ее игру. У нее была приличная техника, она любила играть вальсы Шопена и рапсодии Листа. Это, наверное, и была моя первая музыка, которую я слышал.

Вообще от моего раннего детства у меня остались в памяти только мама и пианино с роскошными и золотыми, как мне казалось, подсвечниками.

Интерес к музыке я проявил где-то примерно в пятилетнем возрасте. Тогда существовал репродуктор. По этой радиотарелке звучала музыка самого различного толка. Видимо, под ее влиянием я стал сочинять и до сих пор помню свои детские пьесы. Маме они очень нравились, и когда приходили гости, она заставляла меня их играть. Я же сам со временем стал относиться к ним критически и даже стыдился их. Хотя ничего «криминального» в них не было – просто я быстро рос, и соответственно, менялись мои вкусы.

Профессионально я стал заниматься музыкой где-то в 6–7 лет, в техникуме на Бассейной улице. В то время там существовали классы для маленьких детей, куда меня и отвела мама. Я попал в класс молодого педагога Ариадны Владимировны Бирмак, с которой судьба связала меня (как и с ее семьей) на долгие годы.

Жить было трудно. Мама бралась за любую работу. Она давала уроки на фортепиано, шила шляпы, вообще не стеснялась делать все, чтобы облегчить положение своих близких. Но постепенно, с улучшением материального положения отца она сосредоточилась только на педагогике и стала одним из лучших в Ленинграде музыкальных педагогов для детей.

Занятия по фортепиано не отнимали у меня много времени. В то время у меня была хорошая память, и я быстро учил задаваемые мне пьесы.

Из того времени у меня остались яркие и, пожалуй, волнующие воспоминания о посещении Малого зала консерватории, куда по вечерам Ариадна Владимировна водила меня и еще нескольких учеников заниматься. Мы играли на замечательных инструментах, преодолевая свою робость перед целым залом, который наполняли в своем воображении слушателями. Я очень хорошо помню погруженный в полутьму Малый зал со сверкающими трубами органа и портретами великих музыкантов, развешанными на его стенах. На всю жизнь я запомнил портрет Римского-Корсакова и Анны Николаевны Есиповой. Я смотрел на эти портреты с благоговением, тем более что Ариадна Владимировна была ученицей Есиповой и, как я позже узнал, пользовалась известностью как подающая большие надежды пианистка. У нее дома я видел ее портрет с Глазуновым, с которым они вместе выступали в концерте. Узнал, что она занималась с Лешетицким, брала уроки в Германии у Шнабеля. Ей прочили судьбу концертирующей пианистки, и она должна была ехать на гастроли по Европе, когда разразилась Первая мировая война. Война положила конец всем планам концертной карьеры, и Ариадна Владимировна увлеклась педагогической деятельностью.

Воспоминания о часах, проведенных в полутемном Малом зале, остались у меня на долгие годы. В нем было что-то волшебное, что потом переплелось со звуками произведений Бетховена, Шопена, Шумана.

Вскоре, в 1937 году в помещении Капеллы начала работать школа-десятилетка Ленинградской консерватории. Меня без экзаменов приняли в эту школу, в которой я проучился 10 лет. Вскоре школа-десятилетка получила свое здание в Матвеевом переулке неподалеку от консерватории.

Поскольку речь зашла о десятилетке, позволю себе вспомнить некоторых ее педагогов, как музыкантов, так и не музыкантов.

Возглавляла школу в те ранние годы Софья Самойловна Ляховицкая – женщина несколько суровая, неулыбчивая, которую ученики изрядно побаивались. Наиболее яркой и заметной фигурой фортепианного отделения в то время был профессор Самарий Ильич Савшинский. К нему попадали, как правило, самые талантливые ученики. Из них я запомнил двух,

которых часто видел занимающимися с Савшинским в Малом зале консерватории. Это были Лялик (Лазарь) Берман – толстый мальчишка с нахальной физиономией завязного шалуна. Он обладал выдающейся природной техникой и слушать его игру было чрезвычайно интересно. Другим был Лека (Алексей) Каравайчук. Он был тоже очень одарен, причем не только как пианист, но и как композитор. Дерзкий, с неожиданными выходками, он доставлял немало огорчений Самарию Ильичу. В отличие от работяги Бермана, Каравайчук был завзятым лентяем. Из года в год он играл одни и те же произведения и постепенно перестал развиваться. Его одаренность пропала даром. Он не стал ни пианистом, ни композитором, хотя некоторое время, уже будучи взрослым, писал музыку для фильмов. Но писал очень своеобразно. Он приходил, садился за рояль и импровизировал под запись, которую потом обрабатывали аранжировщики. Это поучительный пример того, как может пропасть даром большое дарование. В десятилетке дети его не любили. Он был заносчив, драчлив, высокомерен, у него никогда не было друзей.

Наряду с Савшинским в десятилетке преподавали и другие талантливые пианисты. К ним принадлежал Мося (Моисей Ильич) Хальфин, его жена, очаровательная Лия Зелихман. Из числа других назову добрейшую Клару Ефимовну Столяр, с которой у Ариадны Владимировны и у меня сложились дружеские отношения. Много позже, когда я был уже студентом консерватории и бросил заниматься фортепиано, она, встречая меня в коридорах, всякий раз отводила меня в сторону и отчитывала: «Кому ж заниматься, как не тебе?» Но обстоятельства, о которых расскажу позже, мешали выполнить ее наставление.

Жизнь в десятилетке протекала довольно однообразно, по заведенному однажды распорядку. Утро отводилось занятиям по музыке и урокам у преподавателей. Занятия по общеобразовательным предметам начинались в 3 часа дня. Порядком усталые, мы были не очень в них усердны. К тому же программа была облегченной, сниженной по своему уровню, и в целом я, как и многие, учился средне.

Все же были любимые преподаватели. Назову некоторых из них.

Это преподаватель по физике Юлий Аронович Мирский, который ходил всегда в военном костюме. Он был добр, снисходителен, но умел точно, в доступной, порой остроумной форме объяснять сложные явления физики.

Назову также Нелли Наумовну Рабкину, которая оставила в каждом из учеников нашего класса очень большой след. Она вела литературу. Вела талантливо, увлекательно, и я на всю жизнь благодарен ей за то, что она научила меня читать и любить литературную классику.

Не могу не вспомнить Татьяну Павловну Тодорову, она вела у нас музыкальную литературу и была в числе тех, кто поддал мне мысль заняться музыковедением. Помню, что это случилось после выполненного мной задания по анализу «Кармен» Бизе. В то время я не придавал большого значения ее словам. Но не прошло и двух лет, как я пришел к ней за рекомендацией на теоретико-композиторский факультет. Она была права. В те годы я уже начинал потихоньку собирать музыковедческую литературу, читать книжки и продававшиеся еще в то время брошюры АСМ. Меня тянуло к анализу, и впоследствии я стал им заниматься с особым желанием.

Десятилетка на всю жизнь осталась в моей памяти – и само здание, и годы, проведенные в нем, и соученики, и, конечно, учителя. Там же, признаюсь, разворачивались мои первые романы. Они остаются в памяти на всю жизнь.

Занятия в десятилетке не прерывались начавшейся войной. Десятилетка была эвакуирована, и ее работа продолжилась уже в Ташкенте.

Я хорошо помню начало войны. Оно врезалось в память. И я расскажу о нем отдельно¹.

Война

В Ленинграде мы жили на пятом этаже в коммунальной квартире на улице Рубинштейна. В то время город уже неоднократно подвергался бомбежке, и родители, испугавшись за

¹ См. в этом сборнике «Свидетельство».

Этот рассказ о начале войны, который Марк Генрихович написал ранее, еще в 1997 году, представляет собой самостоятельное законченное произведение и потому публикуется отдельно.

меня, попросили одну из маминых сестер, которая с семьей жила на втором этаже в доме в районе Измайловского проспекта, временно меня приютить.

С моим двоюродным братом Ильей мы целыми днями носились по городу, разыскивая шпионов, которых в Ленинграде было, действительно, довольно много. Но то ли мы не умели хорошо взяться за дело, то ли они умели хорошо прятаться, но наш энтузиазм не дал нужных результатов. Иногда мама приезжала за мной и брала на свидание с отцом, который был уже призван в армию и работал в военкомате. Свидания эти были редкими, и тогда я его запомнил уже в военной гимнастерке, озабоченного нашим будущим.

А третьего июля всех учеников десятилетки и ряда других художественных школ заставили собраться, по-моему, на Театральной площади, отвезли на автобусах на вокзал и погрузили в вагоны стоящего у перрона состава. Вместе со мной эвакуировался и мой двоюродный брат Илья. Мама не знала, что мне дать с собой. Ей хотелось дать все, что было дома, но, поразмыслив, она освободила для моих вещей сумку от противогازа и записнула туда какую-то еду, которую я потом долго поглощал.

Нас повезли в Кострому, причем поезд часто и надолго останавливался. Идущий впереди состав – тоже с детьми – подвергся бомбардировке. Нашему составу каким-то чудом удалось прошмыгнуть между двумя налетами.

Когда мы приехали в Кострому, нас сразу разместили в палатах пионерского лагеря. Кормить нас было почти нечем. Мы стали совершать набеги на соседние огороды, которые, впрочем, к тому времени уже опустели, и мы довольствовались луком-пореем. Всю верхнюю одежду свалили в одну огромную кучу на центральной площади лагеря, и каждый мог себе выбрать то пальто или ту куртку, которая ему нравилась. Когда уже стемнело и начиналась ночь и я стал замерзать, я вытянул какое-то пальто и пошел в медпункт, где попросил разрешения переночевать. Я укрылся тем самым пальто.

Каково же было мое удивление утром, когда я обнаружил на себе свое собственное пальто.

Мама эвакуировалась вместе со служащими Дома Красной Армии, так как вела в нем класс фортепиано. Она потому

и выбрала эту возможность, что Дом Красной Армии эвакуировался в Ярославль, который находился близко от Костромы. Меня она нашла в одном из огородах, где я, отказывавшийся прежде от какао, пирожных и прочих лакомств, с удовольствием хрустел луком-пореем.

Из Костромы школа-десятилетка отправилась в Ташкент, куда была эвакуирована консерватория. А мы с двоюродным братом и двоюродной сестрой, которую мама взяла с собой – она спасала детей своих сестер – отправились не в жаркий Ташкент, а на Урал, в холодный Нижний Тагил, где в то время жили родители двоюродного брата. Жизнь в Нижнем Тагиле была трудной – голодной и холодной. И поразмыслив, мама решила с нами (со мной и двоюродной сестрой) ехать в Ташкент.

Эти поездки в Нижний Тагил и в Ташкент запомнились мне, во-первых, тем, что нам пришлось плыть на пароходе часть пути, а во-вторых, тем голодом, который я испытывал непрерывно.

До Ташкента мы добирались больше двух недель. Когда наконец поезд подходил к Ташкенту, после холода и поросших лесом скал Урала, я был потрясен обилием фруктовых садов, которые окружали этот город. Казалось, мы въезжали в какую-то волшебную страну.

Страна оказалась совсем не волшебной, и в Ташкенте нам предстояло пережить новый этап трудной жизни беженцев.

Ташкент

Ташкент – город хлебный.

Хотя я помню себя с самых ранних лет, полагаю, что мое самосознание стало развиваться только в подростковые годы, когда мы жили уже в Ташкенте. Поэтому расскажу о нем. Об этом удивительном городе, в котором смешались Восток и Запад и который многому меня научил.

Ташкент оглушил нас разноголосицей многоязычной толпы, гудками автомобилей, а главное, неповторимым запахом южного города. Запаха, в котором слились ароматы цветов, фруктов, шашлыка и непередаваемого запаха сжигаемых листьев. С тех этот запах прочно связан в моей памяти

с Ташкентом. Он стал запахом той ностальгии, которую я испытываю по этому городу.

Шел конец сентября. Был вечер, сумерки быстро густели, а на улице еще раздавались голоса торговцев. В киосках сидели продавщицы газированной воды, мечты моей голодной детской жизни. Мы стали искать консерваторию. Оказалось, что ее разместили в клубе швейников на улице Куйбышева. Это было относительно большое здание, первый этаж которого был уставлен роялями и пианино, в верхних этажах шло строительство классов, а семьи, в том числе и наша, нашли свое место в зале на полу. Здесь мы и прожили почти месяц. Все трое мы спали на одном одеяле. Нас водили в какую-то столовую, где мы ели один раз в день. Деньги постепенно таяли. Но так как у нас не было адреса, мама не могла оформить так называемый аттестат, выдававшийся женам тех мужчин, которые были на фронте.

Это положение валявшихся на полу беженцев постепенно становилось мучительным. Помню, прошел слух, что было направлено письмо Сталину. Не знаю, дошло ли оно до него или местное руководство испугалось, но только после этого было выделено помещение Дома ученых для размещения профессорско-преподавательского состава и интерната для учеников. Я как ученик десятилетки попал в интернат, а мама с двоюродной сестрой стали искать для себя помещение. Договорившись с матерью одной из учениц, они на двоих сняли две крохотные комнатухи в бывшем сарае, построенном из самана.

Но это произошло позже. А пока мы продолжали жить на полу зала клуба швейников. Вестибюль был уставлен клавишными инструментами. Вдруг всех пианистов, соскучившихся по клавиатуре, охватила безумная жажда заниматься. Все уселись за инструменты, и можно представить себе, какая раздалась какофония. На помощь пришлось вызвать начальство консерватории, чтобы прекратить этот кошмарный концерт.

Но постепенно все образовалось. Инструменты были водворены в построенные из самана классы, дети оказались в интернате, а матери и многие из преподавателей, которым не хватило места в Доме ученых, стали снимать углы и комнаты в домах Ташкента.

Период жизни в интернате был, в общем, веселым. Понятно, что 30 или 40 мальчишек, оказавшихся в одном большом зале, дали волю своей фантазии. Шалуны были в избытке. По воздуху летали подушки, одеяла и другие предметы. Шум стоял невообразимый. Полночи проходило в шалостях и выдумках. Дежурные были бессильны. И только появление директора интерната Лидии Яковлевны Зайцевой, полной дамы со строгим лицом, наводило приблизительный порядок.

Спать оставалось недолго, ибо в 8 часов, проглотив в столовой свою порцию затирухи, мы отправлялись на занятия в клуб швейников.

Хочу отдать должное Павлу Алексеевичу Серебрякову, директору консерватории, которого многие недолюбливали и боялись. Теперь я понимаю, что на его плечи легла тяжелая обязанность сохранить консерваторию, ее кадры, всех как-то устроить, всем преподавателям дать работу и думать об их более или менее сносном существовании.

Саманные классы были не лучшим изобретением. Особо находчивые из учеников стали проделывать в них отверстия, и вскоре во многих классах образовались огромные дыры, через которые легко было исчезнуть из класса. Этим и пользовались те, которые боялись вызова к доске. Бывало, преподаватель вызывает: «Арановский!». Глядь – а Арановского нет в классе. Учитель с удивлением оглядывает класс, и только взглянув на дыру, понимает, что произошло. Его возмущению нет предела, но что поделаешь! Перспектива избавиться от лишней двойки слишком уж заманчива.

После занятий по общеобразовательным предметам многие из нас оставались в клубе швейников, чтобы улучшить часок-другой для занятий по специальности. Часы фортепианных классов были расписаны. Поэтому искали те классы, которые по каким-то причинам остались незанятыми. Это был единственный способ позаниматься на рояле. Счастливы были те, кто носил свои инструменты с собой – скрипачи, виолончелисты, духовики. Я им завидовал. Заниматься было негде. Мама давала в одном доме уроки по фортепиано только за возможность посидеть мне полтора часа за инструментом. Кроме этого, официально были разрешены занятия учеников-пианистов по ночам в клубе швейников. Я особенно любил эти часы

тишины, эту возможность целиком предаваться музыке в течение трех-четырех часов. Мне кажется, что именно тогда я полюбил музыку, и она стала моей второй натурой. Я вслушивался в звучание бетховенских аккордов, шопеновских лирических пассажей, в эфемерные созвучия музыки Дебюсси. Красота музыки захватывала меня целиком. Позанимавшись в течение нескольких часов, я укладывался спать тут же, на рояле, укрывшись пальто, и просыпался утром с приходом учеников. В эти дни я вряд ли был внимателен на уроках общеобразовательных предметов, но чем-то приходилось жертвовать. Приносить в жертву музыку я не хотел. Я чувствовал, что становлюсь музыкантом, что весь поглощен музыкой. Она становилась предметом не только моих чувств, но и размышлений.

Видимо, с того времени я стал относиться к музыке не только как к профессии, которой должен овладеть, но как к способу мышления. И до сих пор уверенность, что я уже тогда был на правильном пути, меня не покидает.

Жизнь в Ташкенте учила многому. Прежде всего, ощущать голод как естественное состояние. Я рос и постоянно хотел есть. После школьных занятий мы возвращались в Дом ученых, где каждому из нас полагалась тарелка супа с коричневым лагманом и тарелочка затирухи. Все это проглатывалось в один присест. Хлеб мы берегли, потому что буфетчица выдавала нам ложку повидла или джема, который мы тут же с большим удовольствием съедали, намазав на хлеб. Кроме этого, моим близким полагался обед. Не помню уже, на каком основании, но консерватория выдавала обед моей маме. Таскаться с кастрюлями и бидонами в школу и обратно было чрезвычайно неудобно. Поэтому я шел домой, брал посуду и возвращался за обедом в дом ученых. К тому времени к раздаточному окну выстраивалась целая очередь из числа профессоров и преподавателей, чтобы получить свою порцию супа с черным лагманом и затируху. Проблема (не скажу – питания, поскольку то, что мы ели, питанием назвать трудно) – проблема еды была очень острой. На это уходила масса времени. Чтобы заглушить голод, завязывались разговоры, порой вспыхивал смех – это не была молчаливая толпа. Вспоминаю, как Любовь Марковна Сегал

(выдающийся детский педагог по скрипке) подошла к очереди и сказала своим басом:

– Логовинский¹ сказал мне, что продал повидло на корню!

– Как это можно продать повидло на корню? – спросила я.

– Очень просто – сказал Логовинский. – Я продал талон на повидло.

Мог бы рассказать о многих сценках, которые возникали в процессе движения очереди, но не хочется трогать память давно ушедших людей.

Получив обед, я должен был на обратном пути донести его в целости и сохранности. Меня подстерегали целые стайки антисемитски настроенных мальчишек. Мне приходилось ловчить, чтобы донести еду до дома. Помню, однажды мне это не удалось, и пришлось вылить на голову одного из моих преследователей целый бидон драгоценного супа.

Затем я садился за уроки. К этому времени я уже жил с мамой и двоюродной сестрой в одной из маленьких комнатенок снятого сарая. Вскоре маме и нашей соседке – матери одной из наших учениц – удалось где-то раздобыть плохонькое пианино в аренду. Мы распределяли короткое время, оставшееся до сна.

Школьная жизнь шла быстрыми темпами. Она протекала в уроках по общеобразовательным предметам, по музыке, в драках, в уходе за подрастающими девочками. Поэтому в клуб швейников я ходил охотно. Проблема состояла в том, чтобы пробиться сквозь ряды шаяк на главную улицу и вернуться домой целым.

Мои занятия музыкой продвигались успешно. Я числился среди учеников, подающих надежды. Занятия с А.В. Бирмак приносили мне радость и удовлетворение. Мы хорошо понимали друг друга. Пожалуй, пришла пора рассказать о ней более подробно.

Ариадна Владимировна Бирмак (или просто Ариадна, как я называл ее про себя) была высокоталантливой пианисткой. У нее была природная техника, удивительно ловкие пальцы небольшой руки обладали цепкостью и поразительной

¹ Абрам Давыдович Логовинский – выдающийся пианист, работавший в консерватории (*Прим. автора*).

возможностью изменять звук в зависимости от исполняемой музыки. Она училась у Есиповой, а когда та умерла – у ее ассистента Ольги Калантаровны Калантаровой, которую я узнал уже в ее позднем возрасте. Это была обаятельная старуха, которая неизменно встречала меня доброй улыбкой. Ариадна меня часто ей показывала. Можно сказать, в какой-то небольшой степени и я учился у Калантаровой, занимавшей видное положение среди педагогов консерватории.

Ариадна занималась у Есиповой в одно время с Юдиной, и их связывала долгая дружба. Но среди учителей Ариадны были Лешетицкий и Шнабель, у которого она в Берлине брала уроки. Уже в молодости она пользовалась некоторой известностью как концертирующая пианистка, выступала вместе с Глазуновым, у нее были контракты гастролей по городам Европы, но начавшаяся Первая мировая война поломала эти планы. Ариадна сосредоточилась на педагогике, и именно тогда я попал в ее класс в техникуме на Бассейной. Концертной деятельности не способствовала и семейная жизнь, тем более, что она должна была лечить своего сына от туберкулеза. Постепенно она полностью перешла в педагогику и стала одним из преподавателей школы-десятилетки. Я проучился у нее 10 лет. У нее была великолепная система постановки руки, сочетавшая свободу, дифференциацию всех отделов руки и управление силой звука.

В те годы сложились мои музыкальные вкусы. Я полюбил Баха, Бетховена, а несколько позже к ним присоединился Брамс. Меня увлекали новые в то время для меня звучания Дебюсси, но глубокого следа он во мне не оставил. Приятно было учить Шопена, помню, что переиграл все его мазурки, но не любил ноктюрны. С особой нежностью я стал относиться к музыке Шумана, чей «Венский карнавал» стал учить еще в Ташкенте. Музыка Шумана навсегда осталась для меня «заповедной страной», в которой я любил путешествовать.

Помню, как на одном из занятий еще в Ташкенте в класс вошел высокий человек и поставил передо мной ноты Баха. Это был Юрий Николаевич Тюлин, с которым в то время у Ариадны уже начинался роман. Он принес свои переложения частей «Бранденбургских концертов» и попросил А.В., чтобы я стал их учить. Хотя руки моей еще не хватало, но я на всю жизнь

полюбил эту музыку, играл ее на концертах и экзаменах. С этого времени Бах стал для меня поистине музыкальным космосом и вечной загадкой, как из простых элементов он умел создавать столь мощные и глубокие произведения.

Но вернусь к Ташкенту. В моей памяти он остался волшебным городом, полным всяческих соблазнов, прежде всего гастрономических. Принято было считать, что Ташкент – город хлебный. И он действительно был таким для тех, кто имел деньги. Но для бедных эвакуированных, живших на жалкую зарплату или военный аттестат, этот город был городом голода. В течение зимы мама копила деньги, чтобы купить уголь, которым мы топили небольшую плиту, и вечный рис, которым мы питались. Когда становилось потеплее, вместо плиты топились мангалки – ведра, обмазанные изнутри глиной с пробитым отверстием для закладывания веточек и щепок. На мангалках мы всю весну, лето и осень готовили себе еду.

Однажды мама на Алайском базаре купила разделанную черепаху (черепахи в изобилии водились в степях и пустынях Узбекистана). Трудно было внушить себе мысль, что придется есть это существо. Но когда мама сварила его, оказалось, что это не просто вкусное блюдо, а это – деликатес. Ведь черепаший бульон подавался в лучших ресторанах Франции. Черепашьи лапы, тушеные с картофелем, были обедением. Если в черепахе оказывались многочисленные яйца, мы делали из них яичницу. И это тоже было превосходно. Но самой потрясающей по вкусу была большая черепаховая печень. С тех пор черепахи вошли в наш рацион.

Зимой маршруты по улицам Ташкента были очень ограничены. Для того чтобы попасть в школу, клуб швейников, приходилось преодолевать потоки грязи, размытой тающим снегом. В непролазной грязи застревала обувь, и потому ее приходилось подвязывать веревочками. Поэтому мы с нетерпением ждали весны, когда становилось тепло и грязь подсыхала.

Зато лето было в нашем распоряжении. От непомерной жары высыхало все – земля, трава, деревья, плавился асфальт. Летом обувью мы, естественно, не пользовались. Бежать по выжженной земле, обжигая подошвы, было нелегко, поэтому мы перебегали от одной чинары до другой. К сожалению,

их становилось все меньше – их вырубали. Поэтому, добежав до чинары, мы прыгали в ее тени на одной ноге, чтобы остудить другую, а затем бежали дальше. Я настолько привык обходиться без обуви, что хождение босиком стало для меня естественным. Но почувствовал я это внезапно, во время одного эпизода.

Заболела мама – гепатитом. Она послала меня к министру здравоохранения, чтобы получить разрешение на сульфидин, который тогда считался панацеей от всех бед. Министром здравоохранения тогда стал (вернее, стала) главный врач поликлиники, в которой работала мама регистратором. Главный врач, узбечка небольшого роста, тепло относилась к маме, и потому мама решила отправить меня в эту экспедицию. Меня приняли. И только ступив обожженными ногами на прохладный ковер огромного кабинета министра, я понял всю чудовищность своего положения. Но отступать было поздно. К тому же маме нужны были лекарства. Министр, оглядев меня с головы до ног, без всяких объяснений выписала рецепт на сульфидин, который вылечил маму.

В теплое время года к нам иногда заходила тетя Фейга. В любое время года она ходила в одном и том же серо-коричневом платке и придя, усаживалась у окошечка со стороны двора, никогда не заходя в комнату. Это была старая еврейка, которая жила неизвестно где. Она с болью в черных глазах смотрела на маму и говорила:

– Сонечка, а вы сегодня таки неплохо выглядываете!

– Спасибо, тетя Фейга, – отвечала мама, которая из дебелой ленинградской дамы превратилась в худенькую курсистку. И накладывала ей в миску рисовой каши.

– Что Вы, что Вы, я право, не знаю....

– Кушайте, кушайте, тетя Фейга.

Тогда тетя Фейга отправляла путешествовать руку по своим многочисленным кофтам. Вытаскивала небольшое яблоко и торжественным жестом водружала его на подоконник:

– Это ребенку.

– Спасибо, тетя Фейга, – отвечал ребенок, который собирал такие же яблоки-опадыши на соседних улицах, чтобы как-то заглушить голод. Но яблоки обладали той особенностью, что они только усиливали чувство голода.

Мы с приятелем путешествовали по всей европейской части Ташкента и могли наблюдать жизнь этого города. Другая часть называлась старым городом, там жили только узбеки. Не только эвакуированные, но и русские жители Ташкента побаивались туда заходить. На углах крупных улиц стихийно возникали базарчики, где продавался хлеб, лепешки и фрукты. Впрочем, фрукты продавались не только на этих базарчиках. Маленькие узбечата четырех-пяти лет сидели на улицах перед тазами с разложенным уроком и изюмом и зазывали покупателей:

–Урю-у-у-к, урю-у-у-к!. Изю-у-ум, изю-у-у-м, па-а-лавина сахар, па-а-лавина мед!

С самого раннего детства они приучались к работе, к торговле. И нет ничего удивительного в том, что когда в Советском Союзе рухнул социализм, многие представители народов Азии устремились в русские города и заполнили отсутствующую нишу. Русские не умеют торговать, а те имели опыт, не стыдились и умели это делать.

Ташкент был очень разнообразен. Построенный в основном из одноэтажных коттеджей, он производил впечатление уютного южного города. Но мы знали, как он опасен. Наш маленький сарайчик располагался в районе, где жизнью правили несколько банд. Я знал их всех наперечет. Бандитов (в основном это была молодежь) можно было узнать по рубашам, которые носились навыпуск: под рубашками были ножи. Нас как своих соседей они не трогали. Опасными для нас были другие – толпы гопников, как их тогда называли. Они носились по улицам, сбрасывали с повозок арбузы и дыни и приставали к эвакуированным, которых было нетрудно отличить от местных жителей. Помню, возвращаясь как-то вечером с занятий музыкой в одном доме, где мама давала специально для этого уроки, я должен был отбиваться от доброго десятка хулиганов, и только чудо – или Бог – спасли меня от гибели. В руках одного из них мелькнуло бритвенное лезвие, приготовленное для моей шеи. Инстинктивно я поднял руку, и лезвие распороло рукав моего пальто. Мама зашивала его потом, не скрывая слез.

Впрочем, в дневные часы солнечный Ташкент был не очень опасен. Его разнообразие пленяло нас, и мы его неплохо изучили.

В те же годы – мне было уже 12 или 14 лет – я приучился к чтению. Моими идолами стали Шекспир и Гейне – разумеется, в переводах. Шекспир в переводе Лозинского, Гейне – Петра Вейнберга. Я наслаждался языком этих писателей, постигая новую для себя стихию искусства. Гейне увлекал меня своим остроумием, поражал легким веселым и подвижным стихом, в котором порой угадывались песенные ритмы. Шекспир, напротив, погружал в драмы и трагедии, захватывал прихотливостью судьбы, которая играла человеческими жизнями. С помощью Лозинского я постигал великий ум и глубину мысли Шекспира. Мне казался он чем-то близким Баху. Вместе с тем уже тогда я различал у Шекспира два стиля: стиль трагедий и стиль комедий. Мне казалось странным, что один и тот же человек умеет так по-разному мыслить, потрясать в трагедиях и развлекать остроумием в комедийных пьесах.

За Шекспиром и Гейне следовали другие классики. Я все больше втягивался в литературу, и постепенно путешествия по Ташкенту отошли на второй план.

Мама первое время работала в поликлинике, а потом была вынуждена покинуть эту плохо оплачиваемую работу и стала курьером. Можно только представить себе, каково ей было ходить под палящим солнцем, испытывая постоянную жажду. Но она не позволяла себе пить, потому что тогда было уже не остановиться.

От отца приходили письма в виде традиционных в то время треугольников, где он, в основном, интересовался нашей жизнью и по понятным причинам мало писал о себе. Скажу сразу, что отцу, слава Богу, удалось выжить в этой бойне. После окончания войны вместе с армиями Северного фронта он переехал в Харбин и участвовал уже в Японской войне. Я думаю, что ему удалось пережить эту войну благодаря той деятельности, которой он занимался в армии. Он снабжал военные аэродромы, постоянно менявшие дислокацию, оружием, медикаментами, продовольствием. Он водил эшелоны грузовиков и не раз попадал под бомбежки. В эти моменты все оставляли машины и прятались, как могли. У меня долгое время сохранялся его свисток, которым он собирал людей, чтобы продолжить путь. Но однажды во время бомбежки его отбросило взрывной волной. Он ударился и получил контузию головы. С тех пор он

плохо слышал. Только в 1946 или в 1947 году отец вернулся домой, похудевшим, постаревшим. Я с трудом его узнал.

Скажу важную, на мой взгляд, вещь. Узбеки к нам, эвакуированным, относились без явной враждебности, довольно терпимо. Это не означало, что они нам симпатизировали. Но мы были частью того мира, который господствовал в Узбекистане. Более того, мы охотнее общались с узбеками, нежели с теми русскими, которые «правили бал» в европейской части и фактически управляли республикой. Узбеки, первые секретари партии, представлявшие собой власть в республике, только казались полновластными хозяевами, которые жили в роскоши, подобно ханам. Фактически их власть была ограничена. Они не были самостоятельными хозяевами. Каждый из них отлично знал, что свои решения он должен принимать в соответствии с указаниями Центрального комитета ВКПб. У каждого первого секретаря был второй, русский, который был напрямую связан с центральным правительством.

Но всей хозяйственной жизнью и торговлей заправляли узбеки, доставлявшие в Ташкент продукты из сельских районов и торговавшие на центральном в Ташкенте Алайском базаре.

Этот базар был восточной сказкой. Когда вы входили на территорию Алайского базара, вас пьянили запахи дынь, арбузов, персиков, восточных сладостей и специй. На прилавках лежали груды винограда самых различных сортов. Продавцы зазывали себе покупателей, а по всему базару раздавались крики разносчиков воды, вмещающиеся в диапазон квартиры:

– Есть холодная вода! Кому холодной воды!

На все это мы глядели жадными глазами, крепко сжимая в руках деньги для того, чтобы купить что-то одно. Вокруг шныряли воришки, готовые сорвать сумку, вырвать из рук деньги. Поэтому посещение базара было небезопасным.

Купленные по счастью фрукты надо было относить домой, тщательно мыть и ошпаривать – в Ташкенте господствовали дизентерия и брюшной тиф. Тем не менее Алайский базар неуверенно манил к себе. Впоследствии его реконструировали, и он утратил в значительной мере свой восточный колорит.

Не могу не упомянуть об одном событии, повлиявшем на состав десятилетки и консерватории. Не помню точно когда, кажется, в 1942 году в Ленинградскую консерваторию влилась

значительная часть учеников и студентов Одесской консерватории. Одесситы принесли в Ленинградскую десятилетку и консерваторию свой южный темперамент, свой распевный говор и даже свой язык. На всех этажах клуба швейников и Дома ученых звучали их громкие голоса, их веселый смех. Вместе с ними в консерваторию пришел так называемый «лабушский» язык – жаргон одесских музыкантов, на котором они выражали все свои эмоции и мысли.

«Лабух» на жаргоне одесских музыкантов означало «музыкант». «Лабушский» язык был языком одесских музыкантов. Известно, как информационно богата речь одесситов. Некоторые из них умели на лабушском языке передавать самые различные смыслы, и постепенно мы тоже этому научились. Некоторые из приехавших одесситов виртуозно владели лабушским языком, пугая этим выдержанных и строгих ленинградских преподавателей. Этот язык чрезвычайно своеобразен и неповторим. В нем сравнительно немного слов, но благодаря интонационной вариативности (чем славится вообще речь одесситов) они умели выражать на нем самые различные мысли и чувства. Эти слова заменяли нам всю абсентную лексику, а затем прочно вошли в язык российской молодежи. До сих пор можно услышать слова «лажа», «лажук» «лажучка», «чувак», «чувиха».

Среди влившихся учеников было много талантливых выходцев из школы П. Столярского. Это были главным образом скрипачи. Среди них выделялся Михаил Вайман, ставший впоследствии одним из ярчайших концертирующих скрипачей. М. Вайман, кроме музыкального таланта обладал еще одним – имитацией голоса и манеры поведения человека. Первым же объектом его имитационных упражнений стал Павел Серебряков. По недомыслию тот решил расправиться с Вайманом и выгнать его из консерватории. И лишь заступничество профессоров спасло Ваймана от исключения и, следовательно, от армии. Одесситы влили в десятилетку и в консерваторию свежую южную кровь. Они научили нас радоваться жизни, смеяться, а главное, быть непосредственными в своих эмоциях. Многие из них затем вместе с консерваторией переехали в Ленинград и продолжали учиться в десятилетке и вузе.

Осенью 1944 года мы покидали гостеприимный Ташкент. Нас погрузили в огромный эшелон, который две недели

тащился до Ленинграда. Накануне отъезда я умудрился заболеть. У меня поднялась температура, и кто-то высказал предположение, что у меня паратиф, который свирепствовал тогда. Благодаря этому мы с мамой попали в профессорский вагон, но мест у нас не было. Никто не хотел сдвинуть свои чемоданы с третьей полки. И только чета Савшинских сжалилась надо мной. Лидия Яковлевна Савшинская была красавицей. До сих пор помню ее глубокие синие глаза. Я проболтался на третьей полке больше недели. Мама спала на тюках.

Поездка в Ленинград оказалась чудовищно драматичной. В одном из вагонов был какой-то странный запах. Поначалу на это никто не обратил внимания. Но со временем едущие в нем начали сходить с ума. Стало совершенно ясным, что в этом вагоне везли какое-то отравляющее вещество, которое разлилось и оставило губительный след. Сначала заболели отец и сын, но так как они вообще пользовались репутацией скандалистов, на это не обратили внимания. Но со временем стали болеть и другие. Помню, как на одной длительной остановке из вагона вывели очень славную девушку, которая заговаривалась. Она была уже помешанной. В этот вагон мог попасть любой из нас. Бог миловал.

Мы ехали через казахские степи. Профессора стали выменивать на какие-то вещи соль, которой будто бы не хватало в Ленинграде. Иногда у соли был какой-то подозрительный розоватый цвет. Мы с мамой на всякий случай этим не занимались, да и менять было нечего. Наши остановки были очень долгими, эшелон шел тогда, когда его пропускали. Эти две недели были настоящим кошмаром.

Когда поезд подошел к Ленинграду и надолго остановился на одном из запасных путей, мы с моим тезкой Марком Комисаровым не выдержали и бросились в город. Когда я выбежал на площадь Московского вокзала, сверху шел типичный ленинградский моросняк. Я вдохнул знакомый ленинградский воздух и почувствовал, что сердце сейчас у меня разорвется от счастья. Молча мы возвращались в эшелон.

Как мы добирались до дома, я не помню. Еще шла война, еще были бомбежки, но когда я вошел в нашу парадную и почувствовал знакомый запах горелой краски (незadolго до

войны в нашем доме был пожар), только тогда я понял, что вернулся домой.

Мы жили в огромной коммунальной квартире, занимая две комнаты. Из них одна была разрушена. Грозно и страшно навис огромный кусок потолка. Окно было разбито. Квартира разграблена. Мы стали устроиваться в этом родном гнезде и благодаря маминой хозяйственной сметке сумели кое-как наладить нормальную жизнь. В разрушенной комнате было холодно, в нее опасно было заходить. Но поскольку у нас не было холодильника, мы держали в ней консервы, которые присылал нам отец. Скажу, что когда он уже вернулся и за какой-то надобностью зашел в эту полуразрушенную комнату, а после вышел, прикрыв за собой дверь, раздался страшный грохот. Это потолок свалился на пол.

Начиналась новая глава нашей жизни, связанная со школой-десятилеткой, поступлением в консерваторию и встречами со многими интересными людьми, о которых расскажу в следующей части воспоминаний.

Послевоенный Ленинград

Ленинград был молчалив, тих и пустынен. От многих домов остались только коробки стен. Многие глядели на улицу черными пустыми глазницами окон. Жизнь налаживалась с трудом. Людей в Ленинграде еще было мало. Рабочих рук явно не хватало. Надо было восстанавливать дома, приводить в порядок улицы, убирать груды кирпича и камней, оставшихся от погибших под бомбами зданий. На стенах многих домов краской было выведено: «Осторожно! Эта сторона обстреливается». Сейчас такое объявление осталось для памяти только на доме № 12 Невского проспекта. По городу носились стаи крыс. Других животных не было. Они либо погибли, либо были съедены. Некогда нарядный, словно праздничный, Ленинград выглядел уныло, вызывая чувство горечи.

Тем не менее жизнь постепенно налаживалась. Силами студентов консерватории, присланных в Ленинград за какое-то время до возвращения всей консерватории, восстанавливалось ее здание. Заделывались окна, ремонтировались двери. Мы этого процесса не видели, так как приехали позже. Постепенно

начинались занятия – и в консерватории, и школе-десятилетке. В здании школы стоял лютый холод. Чтобы согреть школу, нас, учеников старших классов, посылали на дрова. Мы их пилили, кололи, забрасывали в грузовик, который отвозил их в школу. На этих работах я отморозил себе руки, да так, что не мог играть.

Дома было не очень уютно. В закрытой разрушенной комнате гулял ветер, стоял мороз. Лишь со временем удалось с помощью домоуправления заделать потолок, починить и закрыть окно. С трудом мы перенесли пианино в большую уцелевшую комнату. Надо было начинать заниматься.

Десятилетка постепенно возрождалась. Красились окна, стены, коридоры. Мы, ученики 8 класса, относились уже к старшеклассникам. В то время мальчики и девочки учились раздельно – девочки на третьем этаже, мальчики – на четвертом. Но это разделение, разумеется, было условным. На большой перемене наши повзрослевшие девочки приходили к нам в класс. Кто-нибудь усаживался за рояль и начинались танцы. Мы так увлекались, что не слышали, как открывалась дверь, и на пороге класса появлялся следующий преподаватель. Расходились неохотно.

В нашем 8 «в» классе собралась неплохая и веселая компания. Многих своих соучеников я помню до сих пор, хотя и не знаю их судьбы. Назову Лоллия Шолпо – самого высокого мальчика в классе, который потом ушел как будто в геофизику; Илью Перельмуттера – своего приятеля еще по Ташкенту, кажется, преуспевшего в лингвистике; Рудика Суровых, ставшего достаточно популярным лектором; скрипача Мишу Лемберга, который затем работал во втором филармоническом оркестре вместе с Зодимом Носковым – оба они были хорошими музыкантами; Мишу Лазарева, освоившего новый для того времени инструмент – эмиртон.

Наш класс был дружным и интеллектуально развитым. В немалой степени этому способствовали учителя. Физик Юлий Аронович Мирский, преподавательница литературы кандидат филологических наук Нелли Наумовна Рабкина. И конечно, не могу не сказать о Сарре Евсеевне Белкиной, которая вела у нас сольфеджио. Высокая, красивая, с золотистой волной волос и неизменной доброй улыбкой на лице, она

пользовалась всеобщей любовью учеников. Должен сказать и о Татьяне Павловне Тодоровой, с которой у меня сложился в последнем классе особый контакт.

Я помню день окончания войны. Трудно было усидеть дома. Я оказался на улице в толпе восторженного народа. Чужие люди обнимались, плакали, вспоминая понесенные жертвы.

Весна принесла облегчение. Все вернувшиеся искали знакомых, друзей, которые сгинули во время войны. Иных находили, и это было радостью. Других оплакивали. По улицам носились шайки шпаны, и порой я с ужасом узнавал в некоторых из них тех, с кем до войны играл в Екатерининском садике. Грабежи и воровство стали нормой жизни.

Мама попыталась восстановить свои былые связи в музыкальных школах и стала работать в одной из них. Я, преодолевая боль в руках, учил новую программу. Поскольку заниматься в десятилетке было трудно, я приходил к Ариадне домой, тем более, что она жила неподалеку от нас. Еще в Ташкенте где-то в 1943 году начался ее роман с Юрием Николаевичем Тюлиным, о чем я уже упоминал. Я видел, с каким восхищением они глядели друг на друга, и когда Ю.Н. приходил к А.В., я, сняв с пюпитра ноты, старался тихонько улизнуть. Теперь они жили вместе, в большом многоквартирном доме в Чернышовом переулке. Этот дом сыграл большую роль в моем развитии.

Поскольку наше маленькое пианино было в плохом состоянии, Ариадна разрешила мне приходиться к ним и заниматься на их чудесном «Бехштейне». Обычно это бывало в середине дня. Нередко я оставался у нее после уроков. Приходил из консерватории Ю.Н. Устав от занятий, он ложился на часок передохнуть, а я, чтобы не будить его, садился к книжному шкафу и зачитывался очередной книгой. Они жили в двух комнатах большой коммунальной квартиры, которая, не исключено, принадлежала когда-то семье Тюлиных. Эти две комнаты выглядели, как и полагается интеллигентному дому: на стенах висели картины, фотографии, стояла прежняя дореволюционная мебель. Среди картин были коктебельские акварели Волошина, они были подарены Тюлину самим Волошиным, с которым он был когда-то знаком. Я сидел тихо как мышь, стараясь бесшумно перелистывать страницы. Ровно через час Ю.Н. просыпался, произносил традиционное: «Черт возьми мои

калоши!», надевал очки и, увидев меня, улыбался: «А ты еще здесь?». В это время появлялась Ариадна и звала нас пить чай.

Эти чаепития были традиционными когда-то для ленинградского интеллигентного общества. Тогда над столами висели абажуры, которые освещали стол и погружали во тьму всю остальную комнату. Было чрезвычайно уютно пить чай с вареньем и сухариками. За столом шли разговоры о музыке и музыкантах, оценивались те или иные исполнители, часто произносилось имя Софроницкого, чьи концерты в филармонии стали традиционными и собирали в зале вернувшихся музыкантов. Вскоре появился Рихтер. Его игра тоже подробно обсуждалась. Как-то в консерваторию пожаловал Нейгауз, который давал открытые уроки. Ариадна была с ним знакома, пригласила к себе, позвала еще кое-кого из консерваторских профессоров. Был устроен чай, на котором мне было позволено присутствовать. Я уже плохо помню, о чем говорил Нейгауз, который, как мне показалось, был слегка навеселе. Но ему внимали как богу.

В другие дни после традиционного чаепития Тюлин приглашал меня к роялю и, поставив ноты Баха, давал мне бесплатные уроки анализа. Чаще всего он рассуждал о гармонии Баха, всякий раз восхищаясь ее свежестью и новизной в сравнении со школьной гармонией. Нередко во время уроков, которые я получал у Ариадны, он появлялся в комнате, прислушивался к моей игре и делал очень точные и тонкие замечания, а подчас садился сам на мое место и исполнял музыку так, как он ее слышал. Должен сказать, что Тюлин был замечательный музыкант и превосходно владел роялем.

Тюлин был высоким могучим человеком. В молодости он подрабатывал грузчиком в порту. Своими руками, похожими на корневища, поросшие мхом, он умел извлекать тончайшие звучания. У него было особое, бережное прикосновение к клавишам. Меня он научил слышать аккорд как дифференцированное созвучие, придавая особое значение басу и различиям внутренних голосов. Его коррективы, которые он вносил в наши с Ариадной занятия, всегда давали пищу для размышлений о музыке и об исполнительстве.

Тюлин очень любил и всегда поддерживал молодежь. Заметив мой интерес к анализу, он стал уговаривать меня поступать на теоретико-композиторский факультет.

Нередко ему надоедало ходить в консерваторию, и он приглашал курс к себе. Он садился за рояль. Его окружали студенты, он играл, анализировал, делал очень меткие замечания, позволяя мне присутствовать во время этих уроков. Однажды он сыграл медленную часть сонаты Бетховена (уже не помню какой) и спросил студентов:

– Какая форма?

Они смущенно молчали. А я возьми и брякни:

– Сонатная.

– Вот видите, – восхищенно воскликнул Тюлин – ученик десятилетки знает, что сонатная. А вы, студенты консерватории, не знаете.

Теперь могу признаться, что тоже не знал. Я лишь интуитивно, по типу сложности музыкального текста, понял, что форма может быть только сонатная. Теперь он чаще стал усаживать меня рядом с собой за рояль, анализировать различную музыку и более настойчиво уговаривать меня стать теоретиком. Так и произошло. Но это уже другая история, о которой расскажу отдельно.

В 1946 году я тяжело заболел. Моя болезнь обнаружилась во время весенней медицинской комиссии. У меня довольно долго побаливал правый бок, но я легкомысленно не обращал на это внимания. На комиссии мне измерили температуру и сразу направили в туберкулезный диспансер. Рентген показал правосторонний экссудативный плеврит и туберкулезные очаги в легких. Я надолго слег. Маме предлагали определить меня в больницу, но она отказалась и решила меня лечить сама. Два раза в неделю она укутывала меня компрессами. Ее приятельница – фтизиатр Рика Ильинична Шпарберг – каждую неделю приходила к нам и проверяла ход болезни. Я провалялся два с половиной месяца. Было упущено время для занятий по роялю, по общеобразовательным предметам. Единственное, что меня поддерживало – это чтение книг.

Вернулся отец, демобилизованный из армии. Деньги, полученные им как офицером, ушли на мое лечение. Мама меня усердно откармливала, и все это, вместе взятое, дало свои результаты. Гнойный плеврит прошел, а через несколько лет меня сняли с учета в туберкулезном диспансере.

Но оставались проблемы, связанные с окончанием школы. Я не хотел оставаться на второй год и просил свободное расписание. Добрейшая завуч Саркисян, чей грозный голос был слышен на всех этажах, дала мне разрешение на свободное посещение занятий. Мне претила мысль о том, что я останусь на второй год, что все мои соученики окончат школу, а я должен буду продолжать учиться. Я усердно занимался и понял, что школьный курс можно проходить значительно быстрее.

Одновременно я получил новую программу по фортепиано, куда входила 16-я соната Бетховена, A-dur'ное интермеццо Брамса, Прелюдия и fuga Es-dur из второго тома ХТК, а главное, концерт Хачатуряна. Последнее было ошибкой. Для освоения этого технически трудного произведения у меня было мало времени. Я занимался по шесть-семь часов в день, окончил школу с весьма приличными оценками и вышел на эстраду, чтобы сыграть программу. И тут со мной случилось несчастье. Когда я играл Интермеццо Брамса, текст исчез из поля моего зрения, и я не знал, как продолжить. Пришлось перейти к Концерту. Но настроение было уже испорченным, и финал концерта я загнал. В руке возникли судороги, и окончить концерт я не смог. Это было страшное фиаско, которое усугубилось тем, что на обсуждении экзамена Ариадна не присутствовала. У них с Тюлиным были билеты на «Ромео и Джульетту» с Улановой, и я считаю, что с ее стороны было безответственным оставить меня в день экзамена. Я расценил это как предательство и на долгие годы порвал с ней всякие отношения.

В консерваторию я поступал только на теоретико-композиторский факультет, хотя собирался совмещать его с фортепиано.

Консерватория

Я поступил в Ленинградскую консерваторию осенью 1947 года, поступил практически без экзаменов (были зачтены хорошие оценки, полученные в школе-десятилетке). Мне предстояло пройти только коллоквиум. До сих пор помню комиссию в конференц-зале, в котором собрались профессора и преподаватели теоретического факультета. Когда я вошел в конференц-зал, у меня почернело в глазах от темных костюмов

сидящих за длинным столом профессоров. Только Ю.Н. Тюлин был в легкой спортивной рубашке. Они о чем-то весело болтали и смеялись, что совершенно не соответствовало моему настроению. Профессора веселились, вероятно, предвкушая, как у них на зубах будут хрустеть косточки тщедушного абитуриента. Я робко сел перед ними на стул. Тюлин, бесспорно, главенствовавший за столом, заметив мое смущение, спросил, могу ли я что-нибудь рассказать о Шостаковиче. Он, конечно, лукавил, но по доброте сердечной, ибо знал наверняка, что я уже тогда увлекался Шостаковичем и Прокофьевым. Услышав любимое имя, я преодолел смущение и стал рассказывать о тех партитурах, которые к тому времени были изданы, а затем перешел на какие-то вопросы тогдашней современной музыки, хотя о чем говорил, сейчас уже припомнить не могу. Так или иначе, но сев на любимого конька, я благополучно въехал на первый курс теоретико-композиторского факультета.

Так начинался новый период моей жизни в консерватории.

Факультет в то время был чрезвычайно сильным по профессорско-преподавательскому составу. Композиторские классы вели Д.Д. Шостакович, В.В. Щербачев, Ю.В. Кочуров. Во главе теоретиков стоял Ю.Н. Тюлин, рядом с ним работали его ученики и сподвижники: Н.Г. Привано, Б.Я. и А.Г. Шнитке, начинала свою преподавательскую деятельность Т.С. Бершадская. Видное место занимали Х.С. Кушнарев, А.Н. Должанский, А.Л. Островский, А.К. Буцкой и др. Среди историков выделялись М.С. Друскин, С.Н. Богоявленский, Г.Т. Филенко, С.Л. Гинзбург, Э.Л. Фрид, М.К. Михайлов, позже – Ю.В. Келдыш.

В большую перемену коридор второго этажа представлял собой муравейник. Коридоры наполнялись студентами – идущими, бегущими, спящими туда-сюда, сидящими на широких подоконниках (тогда это было еще можно), чадающими дешевыми папиросами (преобладали «Звездочка», «Север», кое-кто позволял себе «Беломор», сигареты только входили в моду и были дороги). Изю всех углов звучали скрипки, кларнеты, валторны; откуда-то сверху вдруг, прорезая все звуки, возглашал свои фразы тромбон. Вдоль коридора, завернув свои шеи в шарфы и пробуя голос, важно прохаживались басы и тенора.

Но несмотря на весь этот гам и шум, в классах за полутораметровыми стенами и двойными дверями царила первозданная тишина – здесь можно было предаваться занятиям. Строители Петербургской консерватории знали, что и зачем они строят.

В этот муравейник тихонько, мелкими шажками пробирался пожилой человек вполне среднего роста с седой артистической гривой, украшавшей его не лишенное благообразия лицо опытного престарелого кота. Этот человек говорил тихо, не выговаривая половины букв русского алфавита, но все слышали этот голос. И боялись его. Большие серые глаза, казалось, смотрели вперед, но на самом деле замечали все и всех. При его приближении замолкали разговоры, затихал смех. Студенты поспешно здоровались, не всегда получая при этом ответ, преподаватели же здоровались подчеркнуто почтительно, порой с деланным энтузиазмом, а некоторые даже забегали для этого вперед. ОН все это принимал как должное и двигался как нож сквозь масло: все расступались, уступая ему дорогу. Этого человека звали Павел Алексеевич Серебряков – или, как называли его студенты, имитируя его карикатурную речь, «Паасеич».

«Паасеич» был грозой консерватории. Еще до войны он сменил на посту директора Ленинградской консерватории Загурского, который хоть и был комсомольским выдвиженцем, но умел беречь людей, ценил профессионалов и таланты и оставил после себя добрые воспоминания. Серебряков, получивший на каком-то конкурсе какую-то премию, стал быстро выдвигаться и вскоре, заняв кресло директора Ленинградской консерватории, превратился в самодержца, а точнее, в типичного сталинского сатрапа. Его первой жертвой стал фортепианный факультет, где было немало таких же лауреатов, и каждый из них мог составить ему основательную конкуренцию. Он держал фортепианный факультет под своей пятой, и даже самые именитые педагоги – такие, как Самарий Ильич Савшинский, Надежда Яковлевна Голубовская (когда-то соперничавшая на конкурсе в Петербургской консерватории с самим Прокофьевым), Вера Харитоновна Разумовская, Моисей Яковлевич Хальфин – находились от него в полной зависимости. Серебряков забирал себе самых способных студентов, хотя

далеко не все хотели идти к нему учиться; от него зависела наполняемость каждого фортепианного класса и даже сам факт преподавания специального или общего фортепиано и, разумеется, сольные концерты преподавателей и профессоров в Малом зале. В консерватории царила обстановка авторитарного режима, назывались имена «шептунов», стены имели уши.

Абрам Давидович Логовинский, милейший человек, замечательный пианист, совершенно запуганный и забитый, преподававший, несмотря на свой талант, курс общего фортепиано, здороваясь со мной, оглядывался по сторонам. Однажды я его спросил:

– Абрам Давыдович, что Вы все время оглядываетесь?

– Дорогой мой, – отвечал он мне своим слабым и тихим голосом, – я боюсь. Но я не за себя боюсь. Со мной уже все кончено. Я за Вас боюсь. Вы со мной здороваетесь, а ведь ОН меня не любит, и это может вам повредить.

– Да плевать я хотел, – отвечал я с петушиным задором неискущенного юнца, – что он может мне сделать!

Логовинский смеялся тихим смешком и говорил:

– Приходите лучше вечером после восьми в мой класс, я Вам поиграю.

Я приходил, садился где-нибудь в углу и затихал. Логовинский, сгорбившись за роялем потирал руки, постепенно его лицо приобретало какое-то отрешенное выражение, он забывал обо всем окружающем, потом погружал руки в клавиатуру – и начиналась Музыка. Он играл Шопена, Шумана, Скрябина. Это было потрясающе. Я могу сопоставить его исполнение этих композиторов только с игрой Софроницкого, который в те годы очень часто посещал Ленинград. Кто знал Логовинского тогда? Кто помнит о нем теперь? Он жил в полной безвестности, и его имя кануло в Лету. И потому я пишу о нем первом. Многие, слишком многие таланты, подобные Логовинскому, были погублены, исчезли, не сделав для культуры того, что могли сделать. Говорят: время было такое, жестокое, несправедливое. Да, это так. Но были и люди, которые умело пользовались этим временем с выгодой для себя и во вред другим. Индивидуальность, талант не значили ничего. Власть означала все.

Вот почему я начал с безвестного А.Д. Логовинского. Он представлял собой во многом типичную фигуру человека, оказавшегося на обочине жизни, отодвинутого куда-то в сторону; человека, которому позволяли немножко жить.

Но, как выяснилось, «Паасеич» и сам был пуглив. Я это проверил. Однажды он напустился на меня – не помню по какому поводу. Я спокойно его спросил:

– А что вы кричите, Павел Алексеевич?

Он как-то мгновенно осекся, вопросительно взглянул на меня и сразу ушел. Видимо, его удивил мой спокойный тон, а возможно, подумал: а почему он может со мной так разговаривать? Мало ли что! Но я так разговаривал только потому, что в те молодые годы был несколько нагловат и недолюбливал начальство. Надо отдать Серебрякову справедливость и в другом: он не был антисемитом. Правда, быть антисемитом в консерватории было как-то бесполезно. В те времена в Ленинграде существовали только три учебных заведения, куда пускали учиться евреев: Электротехнический институт имени Бонч-Бруевича, Технологический институт и, конечно, консерватория. А как иначе, если 80% состава всех оркестров рекрутировались из студентов-евреев? Но евреи были и среди друзей и приспешников Серебрякова. Он мог преследовать человека из профессиональной ревности, по идеологическим причинам во время борьбы с формализмом и космополитизмом, но не преследовал по национальному признаку. Думаю, что это было просто не свойственно его натуре.

Вместе с тем было бы несправедливым красить это время одной только черной краской. В нем было все, что делало жизнь все-таки полноценной, особенно для тех, кто в нее только вступал. Была молодость, любовь, было в изобилии искусство, была природа, а главное, был замечательный город. Точнее, много городов сразу, собравшихся в одном месте и словно встроенных друг в друга. Город величественной красоты и жалкой нищеты, овеянный поэзией и говорящий горькой прозой; город дворцов и коммуналок, сверкающих проспектов и пугающих пустырей. Петербург – город-легенда, вернее целая вереница разных легенд. Он был сочинен Петром и навсегда остался во многом продуктом мысли, творчества, литературы. И все-таки во всех своих контрастах, во всех противоречивых

ипостасях он оставался прекрасным. Прекрасным творением, о чем, впрочем, первым сказал Пушкин, и, как всегда, был прав.

Была, разумеется, и Консерватория. Центр мира для тех, кто в ней работал или учился. Здание, с которым были связаны надежды и которое стало для многих родным домом. Однако жить в этом доме многим оказалось в те времена далеко не просто...

Вернусь к началу своего пребывания в Ленинградской консерватории. Учиться было не у кого. А.В. и Ю.Н. Тюлин уехали в Ташкент, не поладив с Серебряковым. Поначалу я пытался завязать контакты с другими педагогами по фортепиано, но все они разыгрывали передо мной какие-то нелепые сцены высокомерия. Я бросил это занятие и занялся основной профессией. Правда, была одна мечта – посещать класс композиции Шостаковича. Но однажды, придя в консерваторию (это было после постановления 10 февраля 1948 года об опере «Великая дружба» Мурадели), я увидел подписанный Серебряковым приказ об увольнении Шостаковича из Ленинградской консерватории. Мечте не суждено было сбыться.

Годы учения в консерватории пришлось на едва ли не самую тяжелую эпоху в истории советской культуры. Редакционная статья «Правды» о журналах «Звезда» и «Ленинград», разгромное постановление ЦК ВКПб об опере «Великая дружба» В. Мурадели и последовавшие затем годы тяжелых репрессий, вызванных искусственно придуманной «борьбой с космополитизмом», которая маскировала элементарный антисемитизм («дело врачей», ставшее кульминационным пунктом всей этой кампании), – все это губительно повлияло на обстановку в консерватории и наше образование. Кафедры постепенно пустели. Наиболее видных профессоров изгоняли из консерватории под надуманными предлогами. К нам приходили преподавать аспиранты, которые были вчерашними студентами, или преподаватели второго или третьего плана. В результате в нашем образовании возникли недопустимые пробелы, которые пришлось заполнять позже – уже самостоятельно. Образование стало неполноценным, и многим из нас – в том числе и мне – пришлось стать автодидактами. В наше расписание вошли бесконечные собрания коллектива, на которых

специалисты по демагогии обрабатывали наших учителей. Это было издевательством над профессурой, которая подверглась откровенным гонениям и многие из них были просто уволены из консерватории. Сейчас страшно вспоминать об этом периоде нашей жизни. Только со временем пришло понимание того, сколько им, гонимым, пришлось пережить. То и дело возникали слухи о самоубийстве того или иного профессора, но – слава Богу... Им удалось преодолеть приступы слабости.

Но во всем этом была и другая, как ни странно, комическая сторона. Все это походило на жуткий фарс, который порой у сидящих в Малом зале вызывал горький смех. Наши учителя вели себя по-разному. Некоторые каялись со слезой в голосе, надеясь, что репрессии их не коснутся. Другие изображали из себя невесть кого, чтобы скрыться за какой-то деланной маской. И только некоторым удавалось сохранить чувство собственного достоинства. К ним принадлежал Ю.Н. Тюлин. Человек несколько наивный, он решил объяснить, что не всякий формализм приносит вред. Он не отрицал, что есть вредный формализм, когда форма заменяет истинное содержание. Но наряду с этим он обратил внимание на то, что художественная форма обладает собственным значением. В пример он привел стихи Пушкина: «Я помню чудное мгновенье, предо мной явилась ты, как мимолетное виденье, как гений чистой красоты».

– Попробуйте в этих гениальных стихах, – сказал Тюлин, – переставить строчки или слова, и поэзия и само стихотворение исчезнет.

Серебряков мгновенноотреагировал:

– Товарищ Тюлин пытается оправдать формализм, и таким не место в консерватории.

Это было сказано при полном зале. Судьба Тюлина была решена, и он вместе с А.В., которая отнюдь не была фаворитом у Серебрякова, был вынужден уехать в Ташкент, где ему предложили место профессора.

Не помню всех, кто выходил на трибуну, чтобы покаяться. Расскажу только о Розалии Исааковне Зарицкой – милой и доброй женщине, преподававшей XVIII век русской музыки. Она может служить примером того, насколько испуганы были преподаватели. Она выходила на трибуну и первые пять минут говорила абсолютно спокойно. Что она говорила, я не

могу припомнить. Но вдруг она начинала визжать – так она изобличала формалистов. Повизжав еще пять минут, она сходила с трибуны со словами:

– Вот все, что я хотела сказать.

С ней связан курьезный случай. Один студент на лекции спросил ее, почему все песни о Сталине написаны в миноре. Розалия Исааковна вскочила со стула и, несмотря на свою хромоту, забегала по классу с криком:

– Капиталистическое окружение! Капиталистическое окружение Капиталистическое окружение!

Михаил Семенович Друскин, ведущий профессор кафедры западной музыки, отдавая себе отчет в том, что станет объектом особо тяжелой критики, решил предупредить события, взяв инициативу в свои руки. Он спокойно и с достоинством вышел на трибуну и долго осуждал себя за то, что был дружен с И.И. Соллертинским. При этом трудно было понять: то ли он осуждает себя, то ли хвастается этой дружбой, поскольку Соллертинский был одним из авторитетнейших искусствоведов того времени. Сейчас трудно сказать, насколько ему удалось оградить себя от подстерегавших опасностей. Но все же он был уволен. И о нем ходили слухи о попытках суицида. Но мы верили в то, что он все-таки сумеет справиться с ситуацией. В этом ему помог главный гонитель формалистов и космополитов Н.Н. Дав, который был прислан в консерваторию для проведения всей этой гнусной кампании. На собрании в Союзе композиторов Дав назвал Друскина фашистом. Это было чересчур. Он перегнул палку. Друскин медленно и спокойно поднялся со стула, подошел к Даву и смазал ему по физиономии. После чего вышел из зала. Стало ясно, что кампания зашла слишком далеко и надо что-то делать, чтобы остановить этот двигающийся на факультет каток.

Одна из студенток нашего курса, А.П. Зорина, которая входила в партбюро и в партийной иерархии консерватории занимала достаточно высокое место, предложила нам написать письмо Серебрякову с просьбой восстановить Друскина в числе профессоров. Действительно, Друскин пользовался большим авторитетом. Его увольнение наделало много шума. Мы подписали это письмо, и оно пошло «наверх». Друскина вернули в консерваторию. Но временно он не читал курс

истории западной музыки. Как человек находчивый и понимающий запросы времени, он занялся проблемой специфики оперы. Он приходил к нам на занятия и делился с нами своими идеями относительно оперной драматургии. Тогда мы уже услышали много из того, что впоследствии легло в основу книги «Оперная драматургия». Я до сих пор считаю, что это одна из лучших работ Михаила Семеновича, ее давно следовало бы переиздать.

Шло время. И постепенно изгнанные профессора и преподаватели возвращались в консерваторию. Факультет восстанавливался. Проходили защиты дипломов и диссертаций. Пережитое постепенно сглаживалось, но еще долго устраивались разносы тех или иных профессоров, причем их натравливали друг на друга. Многие из них плохо понимали правила затеянной игры и тяжело переживали направленную на них критику. И потому в ответ они выступали в качестве гонителей тех, кто пытался их задеть. Для тех, кто управлял этим процессом, важно было внести раскол в коллектив, вызвать междоусобицы и тем самым кого-то из них сделать легкой добычей. Самыми неопытными и легковверными были мы, студенты. Нам тяжело было видеть и слышать, как бьют себя в грудь и признаются в несуществующих преступлениях наши учителя. Но в результате этот период оказался полезным опытом. Мы поняли многое, что помогло нам правильно ориентироваться в действительности в дальнейшем. Одни из профессоров остались за гранью нашего уважения, другие стали нашими кумирами. К последним принадлежал и М.С. Друскин, о котором я потом напишу отдельно.

Надо заметить, что я сам принадлежал едва ли не к самым наивным свидетелям этого процесса. Помню, как, прочитав в газете доклад Жданова, в котором он грошил Прокофьева и Шостаковича, я влетел в класс, встал на стол и со смехом стал его цитировать, как он, какой-то там Жданов, имел нахальство критиковать моего Шостаковича! И вдруг я обратил внимание на то, что курс не откликается на мои цитаты, что все молчат. Все смотрели на Алю Зорину. Она была старше всех нас, прошла войну как политработник и фактически являлась главой нашего курса. Как член партии, она не могла позволить себе столь ироничное отношение к словам Жданова. Она

молчала, и с ней молчал весь курс. Поняв, что я сделал нечто неуместное, я молча сошел со своей импровизированной трибуны. И впервые у меня возникла мысль о том, что все это всерьез. Я внутренне содрогнулся при мысли о возможных перспективах развития событий. Мои предчувствия стали оправдываться. Последствия были действительно тяжелые. О разгромных собраниях я уже рассказал. Добавлю, что исключение профессоров и преподавателей привело к существенным потерям в нашем образовании.

Впоследствии мне неоднократно пришлось встречаться с А. Зориной в Москве. Она работала редактором издательства «Музыка», заведовала книжной редакцией и наконец стала главным редактором. Мы жили неподалеку друг от друга и иногда случалось встретиться. И понемногу я стал уяснять себе, что в те времена Аля больше понимала, чем говорила. У нее были определенные обязательства. Бесспорно, она была верным солдатом партии, но не до безумства. Тот факт, что она явилась инициатором письма в ректорат по возвращению Друскина, характеризует ее с самой лучшей стороны. Я сохранил о ней добрую память.

Смерть Сталина внесла в наши ряды смятение. Многие горевали. Многие недоумевали, что будет дальше. Часть молодежи ринулась в Москву, чтобы участвовать в его похоронах. Многие из них погибли в давке. Властитель, уходя в мир иной, захватил с собой немало молодых жизней.

После смерти Сталина идеологические страсти стали постепенно утихать. Я всегда недоумевал и до сих пор не могу понять, почему мы не боялись близкой расправы. По маленькому и старенькому приемнику «Телефункен», который отец привез с фронта, я знал о том, что в Москве на запасных путях собираются целые поезда теплушек, в которых евреи должны будут быть депортированы в Сибирь, в Биробиджан. Я слышал выступление Элеоноры Рузвельт в ООН, где она беспрестанно задавала одни и те же вопросы: для кого строятся бараки в Биробиджане? Как объяснить тот факт, что в Советском Союзе продолжает существовать рабский труд? Она имела в виду бесчисленные концентрационные лагеря, где были собраны люди различного происхождения и различных профессий. Она

знала, что на Севере от голода и болезней погибают десятки тысяч людей. Обо всем этом говорилось по «вражеским голосам», но почему-то нам казалось, что к нам это не относится, что нас это не коснется. Откуда была такая уверенность, я до сих пор не могу найти объяснения. Ходили слухи, что существует комиссия из видных представителей искусства и науки – евреев, которая должна была написать письмо на имя Сталина с просьбой спасти евреев от справедливого гнева русского народа. Имелось в виду «дело врачей», которым приписывались несуществовавшие убийства и отравления видных деятелей партии. Многие были за то, чтобы подписать это письмо. Но, по слухам, Илья Эренбург все время уговаривал этого не делать и отложить до следующего раза. Он пользовался авторитетом, ему верили, и дело с подписанием письма Сталину тянулось. Кажется, Эренбургом управляло провидение. Он словно предчувствовал близкую смерть диктатора. И когда наконец это случилось, многие из нас поняли, что мы спаслись.

После смерти Сталина идеологические кампании стали утихать, и наши профессора и преподаватели постепенно возвращались в консерваторию. Консерватория вскоре снова зажила активной жизнью, хотя следы недавнего прошлого нет-нет да сказывались.

Надо было заканчивать консерваторию, выбирать тему дипломной работы. Время выхода на защиту неуклонно приближалось. Я выбрал себе руководителя – кандидата искусствоведения Эмилию Лазаревну Фрид.

Дальше нить моего повествования будет хронологически не столь ровной. Я больше буду уделять внимания отдельным фигурам, с которыми приходилось общаться, с которыми сводила судьба. Первая из них – Эмилия Лазаревна Фрид.

Эмилия Лазаревна Фрид

Эмилия Лазаревна преподавала у нас историю русской музыки. Она была замечательным музыкантом и все свои лекции читала, сидя за роялем. До войны она училась в аспирантуре Российского института истории искусств у Асафьева. У него она почерпнула многое и прежде всего внимание

к смыслу и выразительности музыки. Она провела трудную жизнь, наполненную борьбой за существование. У нее было две дочери, которых она сумела поднять, дать им высшее образование. В конечном счете она стала главой целого семейного клана, где были дети, внуки, правнуки.

Еще во время войны в Ташкенте она стала заниматься исследованием «Бориса Годунова» Мусоргского. Написала диссертацию и защитила ее. Текст этой диссертации много лет лежал в читальном зале, им пользовалось не одно поколение студентов. Края обтрепались, некоторые страницы были порваны. Я как-то спросил Эмилию Лазаревну, почему она не издаст диссертацию. Она как-то отмолчалась, и я к этому вопросу больше не возвращался. Но Мусоргским она не переставала заниматься и написала очень хорошую и умную книгу о категории времени в «Хованщине». Ей принадлежали и другие работы, например, о Балакиреве, о музыке в советском кино. Лекции Э.Л. были увлекательными, пронизанными музыкой, неожиданными сравнениями и сопоставлениями. Должен заметить, что столь же увлекательно, как о Мусоргском, она читала и о Римском-Корсакове.

Еще когда я был студентом четвертого курса, Эмилия Лазаревна неожиданно ушла из консерватории и стала сотрудницей Института театра, музыки и кинематографии. Вначале мы не могли понять, что стало причиной ее поступка, но постепенно все разъяснилось: в консерватории появилась Е.М. Орлова и стала домогаться места заведующей кафедрой русской музыки. Единственной соперницей, которая могла оказаться на ее пути, была, конечно, Э.Л. И вот эта женщина с пустыми и бессмысленными глазами, мало что понимавшая в музыке, добилась своего. Не желая вступать в борьбу, Э.Л. сочла за благо оставить консерваторию и сосредоточиться на научной деятельности в институте. Мы, конечно, об этом не просто жалели, мы горевали.

Но задолго до этих событий у меня возник тесный контакт с Эмилией Лазаревной. Я чувствовал, что у нас сходное отношение к музыке, музыкознанию и попросил ее быть моим руководителем.

Я решил писать дипломную работу о концертах Рахманинова. К этому меня склонила не только сама музыка этого

замечательного композитора, но и круг чтения произведений Серебряного века, в которых я чувствовал отголоски его идей, его эмоций. Я знал, что в открывшемся Музее музыкальной культуры, который находился на пятом этаже Московской консерватории, находятся эскизы Рахманинова. Я выхлопотал себе командировку и провел в Москве не менее двух недель. Это был двойной выигрыш: во-первых, эскизы мне помогли глубже понять музыку Рахманинова, во-вторых, работа над ними открыла специфическую линию моих исследовательских интересов, связанных с автографами композиторов – линию, которая продолжается до сих пор. Мне были чрезвычайно полезны те знакомства, которые я приобрел в музее: с хранителем музея Евгенией Ермолаевной Бортниковой, с исследователями, которые работали там над рукописями русских композиторов – Б.В. Доброхотовым, Г.В. Киркором, будущим редактором нового издания «Руслана». Я стал свидетелем начальных стадий работы Натана Львовича Фишмана над тетрадью эскизов Бетховена 1802 года. Сейчас это классическая работа, что тогда трудно было предвидеть. Но зато я мог наблюдать, с каким увлечением и тщательностью работал Фишман.

Контакты с Эмилией Лазаревной у меня сохранялись многие годы. Я не раз посещал ее большую квартиру на ул. Жуковского и всякий раз удивлялся многочисленности ее семейства. Эмилия Лазаревна старела, болела, но при этом всегда сохраняла свой ясный ум и интерес к жизни, к музыке, музыкознанию.

Николай Георгиевич Привано и другие

Вспоминаю Николая Георгиевича Привано, ассистента и друга Ю.Н. Тюлина. Он вел у нас гармонию. Николай Георгиевич прекрасно знал свой предмет, нередко выступал соавтором тюлинских работ по гармонии. Ясность, точность изложения были почти математическими. Однако я не увлекся гармонией и понимаю, почему. Курс гармонии постепенно превратился в собрание абстракций. Он утратил связи с живой музыкальной практикой. Реальная музыка в учебниках выступала лишь в качестве примеров тех правил, которые преподавались

нам в этом курсе. Гармония существовала как бы сама по себе как система норм, и мы добросовестно выполняли домашние задания по гармонизации мелодии или баса, но не понимали, какое это имеет отношение к музыке. Между тем это отношение было чрезвычайно важным, ибо, по сути, гармония представляла собой ее грамматику. Требовался какой-то иной подход. В среде музыковедов часто обсуждался вопрос о необходимости историко-стилевого курса гармонии. Мы лишены были главного: понимания роли гармонии для выполнения тех или иных художественных задач. Аккорд, разложенный на четыре голоса, терял свою конструктивную и художественную функцию. Но мы так и не дождались нового подхода к гармонии. При всем том Н.Г. Привано был милейшим человеком, хорошим музыкантом и пользовался нашим уважением. Мы добросовестно прошли курс гармонии, но глубокого следа в сознании он так и не оставил.

Если гармония преподавалась на достаточно высоком по тем временам уровне, то курса полифонии мы оказались вовсе лишены. В консерватории не нашлось специалиста по этому предмету, и его поручили вести Христофору Степановичу Кушнареву.

Кушнарев был весьма солидным профессором, но предметом полифонии совершенно не интересовался. В те годы он писал большую работу о ладах армянской музыки и приходил к нам раз в полгода, чтобы рассказать о своих открытиях в области ладовой структуры армянской музыки. Полифонию он перепоручил преподавать Жозефу Яковлевичу Пустыльнику, который числился его ассистентом.

Жозеф Яковлевич был очень забавным человеком. Его пухлая физиономия всякий раз растягивалась в улыбке, когда кто-нибудь из нас заходил в его класс. Жозеф Яковлевич тоже не вел предмет полифонии и контрапункта, не давая нам решительно никаких конкретных знаний. Вместо этого он заставлял нас писать 4-голосные мотеты, и когда мы приносили в класс выполненное задание, он садился за пианино и играл написанное нами, уморительно и преувеличенно распевая верхний голос. Так мы упустили возможность погрузиться в полифоническую музыку строгого и свободного стиля и восполняли свои пробелы уже после консерватории самостоятельно.

Поначалу не слишком удачно складывался у нас и курс анализа музыкальных форм. Нам назначили в качестве преподавателя профессора Анатолия Константиновича Буцкого. Мешковатый, с вечно торчащей из мундштука сигаретой, он являл собой полную противоположность высокому, спортивно подтянутому Тюлину. Они были антиподами не только внешне. Тюлин был великолепным музыкантом, в то время как Буцкой имел к музыке очень поверхностное отношение. Его книжка, за которую он получил докторскую степень, фактически не несла в себе позитивного содержания. Приходя в класс, Буцкой на грифельной доске писал какую-нибудь мелодию (чаще всего он обращался к Шуману) и назидательным тоном говорил нам:

– Вот здесь вы видите повышение звукового уровня. А здесь происходит понижение звукового уровня.

Это не имело никакого отношения ни к форме, ни к стилю иллюстрируемой музыки. В конечном счете, через полгода нам надоело и понижение, и повышение звукового уровня и мы попросили деканат сменить нам преподавателя по анализу.

Нам прислали милейшую Аду Григорьевну Шнитке. Она тут же блестяще проанализировала какую-то из сонат Бетховена, не помню, какую, а мы, неучи, забросали ее вопросами. Поскольку наш курс славился некоторой самостоятельностью поведения, то славная Ада Григорьевна испугалась нас и отказалась от курса. И тогда нам прислали композитора профессора Бориса Александровича Арапова.

Борис Александрович ничего не боялся, никаких вопросов. Он был веселым человеком, замечательным музыкантом, талантливым композитором и начал с того, что сел за рояль, усадив нас рядом с собой. Он прекрасно читал с листа, а кроме того, великолепно знал музыкальную литературу. Не помню сейчас, что он анализировал. Но постепенно стало ясно, что он анализирует музыку, исходя не из абстрактных схем, которые играли немалую роль в курсе анализа, а как композитор, который пытался показать, как движется музыкальная мысль и выстраивается музыкальная форма. Это было чрезвычайно интересно. Мы быстро нашли общий язык с Б.А. Гуды, проведенные в общении с ним, нас очень обогатили. Один раз в квартал, отдавая дань традиции и программе, он рассказывал нам о той или иной музыкальной форме, чертил схемы, а основное

время занятий мы проводили за роялем, играя вместе с ним симфонии, оратории, пассионы, то есть поглощая настоящую музыку. Время от времени Б.А. прерывал игру и объяснял, что происходит в музыке. А после этих кратких пауз игра продолжалась.

Б.А. любил молодежь. Я никогда не помню его в кругу почтенных профессоров. Смешливый, ценящий шутку любого содержания, он всегда был окружен студентами и аспирантами. Хорошие отношения с Б.А. сохранились и после окончания консерватории, и мы встречались с ним в дружеском кругу.

Александр Наумович Должанский¹

Одной из самых интересных фигур музыковедческой среды и консерватории, и Союза композиторов, был Александр Наумович Должанский. Он был очень сутулым, его фигура напоминала вопросительный знак: впечатление сходства усиливалось опущенной головой, которая как бы вся уходила в длинный прямой нос. Несмотря на это, от А.Н. исходила какая-то волна обаяния. Возможно, она была связана с улыбкой от уха до уха и плутоватым блеском глаз. А.Н. славился своим остроумием. Действительно, он умел в течение сорока минут держать аудиторию в полусогнутом от смеха состоянии. На его выступления в Союзе композиторов собиралось много народу. И он всегда оправдывал наши ожидания. Но как музыковед Должанский был серьезным и вдумчивым исследователем, посвятив свои работы изучению музыки Шостаковича. И будучи студентом, и за пределами консерватории я нередко встречался с А.Н., его глаза при этом поблескивали хитрецей. Я не сомневаюсь в том, что он при этом вспоминал начало нашего знакомства. Оно произошло в Ташкенте, когда я еще был учеником школы-десятилетки.

Мое знакомство с А.Н. произошло при самых неблагоприятных обстоятельствах: в 6-м классе школы на экзамене по теории музыки он поставил мне двойку.

Совершив это деяние, А.Н. внимательно посмотрел на меня: дескать, не стану ли я умолять о пересдаче. Но я стоически

¹ Опубликовано: Александр Наумович Должанский: Сборник статей к 100-летию со дня рождения. СПб., 2008.

молчал. И на то были причины. Совесть у меня была не совсем чиста.

Дело в том, что теорию музыки мы не проходили. За мас-сой дел, связанных с устройством консерватории в эвакуации в Ташкенте, этот вопрос где-то потерялся. И вот когда подошел конец шестого класса, кто-то из школьного начальства вдруг об этом вспомнил! И для того чтобы восполнить пробел за два месяца до окончания учебного года к нам прислали в качестве скорой помощи Александра Наумовича Должанского. В течение двух месяцев А.Н. диктовал нам схемы, формулы, формулировки. Выучить всю эту премудрость к экзамену было невозможно. Мы часами зубрили формулы, но запомнить их не могли. И тогда – о Эврика! – одна общая идея завладела нашим коллективным бессознательным. В течение полутора часов девственно-белый потолок покрылся музыкально-теоретическим орнаментом. Теперь мы были за экзамен спокойны.

В день экзамена А.Н. вошел, как всегда сутулясь, низко опустив голову, и удобно усевшись, стал вызывать. Первое время все шло, как по маслу. Затем А.Н. заметил странные метания взглядов наверх и наконец, подняв голову, в полном изумлении воззрился на нашу «потолочную графику». Некоторое время он ее внимательно изучал, а потом сказал:

– Значит, свои ответы вы берете в буквальном смысле с потолка!

Отрицать очевидное было бессмысленно, и А.Н., вооружившись ручкой, стал ставить двойки. Я по алфавиту шел первым. Не знаю, как отнеслись к этим двойкам другие музыкальные руководители, но моя Ариадна Владимировна Бирмак был возмущена до предела:

– Как! Ты мой лучший ученик и получил по теории музыки (она с пафосом произнесла эти слова) двойку! Пересдавать! Пересдавать!

Я, признаться, не понимал, чем двойка по теории музыки хуже двойки по другому школьному предмету, но спорить не стал.

И вот неделю спустя, изрядно попотев над записями лекций, я поплелся к Должанскому на другой конец Ташкента (жара была 45 градусов). Мой верный спутник во всех моих

походах по Ташкенту, симпатичный песик Бобка, конечно, потащился со мной. Поплутав среди причудливых строений, я наконец обнаружил Александра Наумовича, стоящего в одних трусах (образца 1900 года) посреди комнаты и кормящего художочного младенца манной кашей.

– Это за маму, а это за папу, – приговаривал А.Н.

Показав головой на стул, А.Н. задал вопрос об обращении интервалов. Кормление продолжалась, и ребенок скосил глаза на меня. А.Н. задал мне другой вопрос. Я и на него ответил. Последовал третий, ответ на который синхронно совпал с завершением процесса кормления.

– Ну, хорошо, – сказал А.Н., – ответил ты на пятерку, но годовую вынужден поставить тебе только четыре, поскольку на экзамене была двойка.

Я был рад и четверке.

Но тут меня подстерегала новая беда: к моему огорчению, Бобки за воротами не оказалось. Я стал звать его, искал в соседних дворах. Все было напрасно. Зареванным я предстал перед Ариадной Владимировной. Увидев меня, она одними губами спросила:

– Провалил?

Я отрицательно покачал головой и на пальцах показал «четыре».

– Тогда чего ревешь?

– Бобка пропал.

К Бобке она относилась серьезно, поскольку он обычно присутствовал на уроках, свернувшись клубочком где-нибудь в углу. Подумав, сказала:

– Вернется.

И была права. Когда я подходил к дому, то увидел, что на встречу мне катится что-то мохнатое. То был, конечно же, Бобка. Пройти самостоятельно через весь огромный Ташкент – это был почти подвиг. Радость обретения верного друга заслонила все переживания, и мы долго плескались в арыке.

Другой забавный эпизод произошел много позже, где-то в середине 1950-х годов, когда я уже закончил консерваторию, работал и часто встречался с Александром Наумовичем на заседаниях музыковедческой секции Союза композиторов, которой он долгие годы руководил. Мы часто с ним беседовали,

иногда я провожал его домой на улицу Писарева. Однажды он сказал мне, что у него хранятся материалы П. Рязанова, касающиеся мелодики, которой я в то время начинал профессионально интересоваться, и пригласил к нему зайти, чтобы их посмотреть. Я этим воспользовался и как-то часа полтора изучал заметки Рязанова. Каких-либо открытий я в них не обнаружил. Когда же я собрался уходить, А.Н. как любезный хозяин пошел меня проводить. Он снял мое пальто с вешалки и стал мне его подавать, чем ввел меня в немалое смущение. Я – вчерашний студент, а тут профессор подает мне пальто! Я, естественно, стал протестовать:

– Что Вы, что Вы, Александр Наумович! Я сам, я сам.

Тогда Должанский прижал мое пальто к своей впалой груди и, вытянув вперед длинный указательный палец, сказал:

– Вот никогда не говори: я сам, я сам. Однажды, уходя от Владимира Владимировича Щербачева, я тоже так говорил: я сам, я сам. Знаешь, что мне сказал Щербачев? «Будешь говорить “я сам, я сам”, если тебя будут спускать с лестницы».

Мы рассмеялись, и мне не осталось ничего иного, как подставить руки, на которые А.Н. натянул мое тяжелое зимнее пальто.

Идя от Александра Наумовича, я предавался размышлениям.

Ну, хорошо, думал я, Александр Наумович перенял эту манеру, провожая гостя, подавать ему пальто от Владимира Владимировича. Ну, а Владимир Владимирович? А не от своего ли учителя – Максимилиана Осеевича Штейнберга? И тут странное видение посетило меня. Мне представилось, как маленький Максимилиан Осеевич, приподнявшись на цыпочки, натягивает пальто на массивные плечи Владимира Владимировича. Ну, хорошо, а Максимилиан Осеевич от кого? Ну, конечно, он мог воспринять этот обычай вежливых людей XIX века от своего учителя и тестя – Николая Андреевича Римского-Корсакова. И опять заработало воображение и нарисовало мне яркую картинку, как высокий Николай Андреевич, чуть ли не присев на корточки, подает пальто маленькому Максимилиану Осеевичу.

Должен вам признаться, уважаемые читатели, что после того памятного посещения Александра Наумовича и я стал подавать пальто всем своим гостям, независимо от пола, возраста и ученой степени. Так, я думаю, и складываются великие традиции!

Михаил Семенович Друскин

Михаил Семенович Друскин, прежде всего, был красив. Среднего роста, он с достоинством нес на прямых плечах голову римского патриция. Мы познакомились с ним, когда на его голове были лишь остатки былой волнистой шевелюры. Потом исчезли и они, обнажив череп красивой формы. Выпуклый лоб, тонкий с небольшой горбинкой нос, узкие щеки, выразительный разрез чувственного рта, прямой подбородок – он годился бы для портрета маслом, но такового, как будто, не было.

Обычно он вел занятия в студии грамзаписи в конце коридора четвертого этажа. Там мы его и поджидали. И вот в начале коридора появлялась его фигура. Друскин шел медленно, даже скорее шествовал или, точнее, величаво продвигался вперед. У одного из окон он останавливался, медленно вытаскивал из кармана коробочку с сигаретами «Друг», на крышке которой красовалась золотая голова овчарки, вынимал сигарету, постукивал ею по крышке и каким-то изящным движением брал ее в рот. После этого он прятал коробочку с сигаретами, вынимал спички и закуривал, выпуская струю дыма, как паровоз. Некоторое время он курил, задумчиво глядя в окно. Иногда вынимал из верхнего кармана пиджака маленький кусочек бумаги, на котором его ровным почерком были записаны пункты лекции, и столь же медленно прятал его обратно.

В этот момент наши девицы начинали прихорашиваться, а мы молодцевато закуривали сигареты. Должен сказать, что Друскин пользовался успехом у женщин. Они любовались им, а он бросал на них равнодушный оценивающий утилитарный взгляд. Я в то время курил дешевые папиросы «Звездочка», но, увидев в руках Друскина коробку с золотой головой собаки, в ущерб завтракам купил себе такую же. Честно говоря, по вкусу они мне не нравились, и вскоре я вернулся к своей любимой «Звездочке». Продолжая курить, Друскин медленно приближался к нам, величественно здоровался с нами, и тогда мы, погасив папиросы, отправлялись в кабинет звукозаписи.

Друскин был одним из самых уважаемых профессоров консерватории. Он читал у нас историю зарубежной музыки. Признаться, его лекции стерлись в моей памяти. Он читал

ровным, несколько монотонным голосом, и как-то трудно было за что-нибудь зацепиться. На меня произвела впечатление не его манера чтения и не содержание лекций, а его игра на рояле. Для меня, воспитанного в традициях есиповской школы, была в новинку его манера игры, отличавшаяся бесстрастностью и вместе с тем четкой ритмической артикуляцией. По-видимому, она подходила для музыки XX века – музыки Прокофьева, Шостаковича, Хиндемита, с произведениями которых молодой Друскин выступал в концертах. Вообще, как многие музыковеды, он начинал свою карьеру пианистом и только впоследствии целиком ушел в музыкознание. Мне приходилось слышать его игру и в других случаях и должен сказать, что играл он превосходно. Замечу, что я не особенно вслушивался в то, что он говорил, и только получив на экзамене «четверку», неожиданно обнаружил в себе честолюбие. С тех пор я учился старательно и почти на одни пятерки.

Многие из нас подражали Друскину, и я в том числе. Я старался курить, как он, усвоил некоторые его манеры. Но единственное, чему я не мог научиться, это ходить величественно, как король. Я летал, носился по лестницам, перепрыгивая через две ступеньки, успевая перемолвиться на бегу с приятелями и приятельницами. Со временем это влияние Друскина как-то выветрилось, но я его всегда продолжал уважать.

Ближе я узнал Друскина уже после окончания консерватории, когда я, молодой музыковед, принятый в Союз композиторов, стал часто бывать в Доме творчества композиторов в Репино. Туда нередко приезжал и Друскин. Как и Арапов, он общался почти исключительно с молодежью и с годами стал лидером той части композиторов и музыковедов, которые ценили современную музыку, стремились к новизне и чьими кумирами были Прокофьев, Шостакович, а потом и Стравинский. Поначалу Друскин относился ко мне с некоторой опаской, считая меня хитрым и неискренним. Со временем он убедился, что был неправ, увидел, что я к нему отношусь с явной симпатией и нахожусь в его лагере. Но, несмотря на эту симпатию, я несколько иронично смотрел на его старания окружить себя «королевский двор», а сам пытался играть роль короля-солнце. Функции «приближенных» были строго распределены. Один

был «советником», другой – «шофером», третий – «редактором», ну и так далее. Всех функций перечислять не буду. Мне было забавно это наблюдать, и я, оставаясь с ним в хороших отношениях, никогда не стремился войти в состав этого «двора». Именно тогда я сочинил эпиграмму:

Великолепен как король,
Давно играет эту роль.

Не знаю, дошла ли она до него. Но я твердо знал, что, во-первых, Друскин порядочный человек, а во-вторых, несмотря на все это деланное величие, он оставался простым и прагматичным. Надо заметить, что в те трудные годы многие примеряли на себя те или иные роли. Один был жалостлив и слезлив, другой компенсировал свой маленький рост громким командирским голосом, третий не вылезал из кабинета секретаря парторганизации. Друскин всегда с уважением здоровался с начальством, но никогда не лебезил перед ним и всегда сохранял чувство собственного достоинства. Именно поэтому мы любили его и поддерживали в период борьбы с космополитизмом. Когда мы встречались в Репино, она уже ушла в прошлое, но сохранялось тройное противопоставление – традиционной музыки, массовой популярной и новаторской. Друскин всегда был на стороне новаторов, вызывая неприязнь одних и симпатии других. Жизнь шла вперед, и сторонники нового постепенно побеждали.

Не могу не вспомнить о том, что М.С. старался, как мог, поддержать молодых музыковедов. Я вошел в группу тех, кто писал справочники «50 опер», а затем «100 опер». Их структуру придумал Друскин. Впоследствии с его помощью я получил первые заказы от издательства. Это были маленькая брошюрка об этюдах-картинах Рахманинова и брошюра побольше о программной музыке. Все эти работы, бесспорно, поддерживали нас материально. В те времена существовали нормы издательских тиражей, и попасть в рубрику массового тиража означало неплохо заработать. Сейчас ничего подобного нет, а потому нет и популяризаторской литературы о музыке.

С переездом в Москву в 1980 году мои и без того редкие встречи с Друскиным и вовсе прервались, но я навсегда сохранил к нему чувство симпатии и благодарности.

Юрий Всеволодович Келдыш

Когда я перешел на четвертый курс, Э.Л. Фрид, к моему глубокому сожалению, ушла из консерватории и перешла на работу в институт на Исаакиевской. Я уже писал об этом. Знающие люди говорили, что ей в этом очень «помогла» Е.М. Орлова, стремящаяся занять место заведующей кафедрой русской музыки и, возможно, видящая в Э.Л. своего конкурента.

Э.Л. сменил Юрий Всеволодович Келдыш. Он был полной противоположностью ей. Человек небольшого роста, плотного телосложения, он читал лекции стоя, соединив короткие пальчики обеих рук и беспрерывно кланяясь, подобно молящемуся еврею. Надо отдать ему должное: материал лекций он знал всегда превосходно и выстраивал его в строгой последовательности. За роялем он не сидел, но если нужно было проиллюстрировать какую-то музыку, подходил к нему и играл наизусть. Поначалу его манера чтения лекций после Э.Л. казалась нам суховатой и слишком формализованной. Но со временем мы оценили научную глубину его знаний и строгое отношение к своей профессии. Со временем я узнал его ближе и глубже, чему способствовала дружба с его дочерьми, одна из которых, Лариса, стала женой моего приятеля Люциана Пригожина. Келдыш был, безусловно, глубоко порядочный человек, чему не мешала его принадлежность к партии и выполнение соответствующих функций. Он никогда не пользовался своим положением члена партии – во всяком случае, такие факты мне неизвестны. Весьма примечательно, что начинал он как РАПМовец, а со временем стал едва ли не лучшим знатоком русской музыки. Эволюция его взглядов в этом отношении была удивительной. Верный РАПМовец в молодые годы, он со временем стал глубоким знатоком древней культовой русской музыки.

Я могу с честью сказать, что прослушал курс истории русской музыки XX века у Келдыша.

В 1952 году я закончил консерваторию, защитив диплом на тему «Фортепианные концерты Рахманинова» и ушел в свободное плавание.

Позволю себе сделать небольшое отступление.

Армия

Когда я учился на третьем или четвертом курсе, во всех так называемых художественных вузах, к которым принадлежала и консерватория, упразднили военные кафедры, пообещав, что в будущем нас вызовут на военные сборы. Мы легкомысленно радовались этому обстоятельству, не понимая, что слушать болтовню какого-нибудь полковника в отставке куда легче, чем проходить военные сборы. И вот наконец в 1954 году меня вызвали в военкомат и направили в полк береговой обороны в Таллинне. В военкомате же нам пришлось переодеться в одежду, которая называлась БЭУ-3, что означало: «Бывшая в употреблении 3 раза». Но когда я взял эту одежду, мне показалось, что она была в употреблении не 3, а 303 раза. Роба не разгибалась, штаны самостоятельно стояли на полу, и в них можно было прыгать со шкафа. Пуговицы отлетали. Такая одежда не грела, а наоборот, холодила. Кроме того я получил шинель, к которой нужно было самостоятельно пришить погоны, бескозырку, которая вертелась на макушке. Ботинки были без шнурков, и надо было ходить по всему помещению, чтобы искать веревки.

Одним словом, не прошло и трех часов, как я стал боевой единицей, а именно рядовым полка береговой обороны.

Нас погрузили в вагоны и увезли в Таллинн. В Таллинне мы жили действительно на берегу моря, что, с одной стороны, обеспечивало чистый воздух, а с другой – постоянные ветры.

Когда нас привезли в часть, вечером я пошел прогуляться, держа по своей привычке руки в карманах. Я шел по дорожке, и вдруг передо мной предстал полковник.

– Кто такой? – заорал он.

Я отдал честь и доложил:

– Рядовой полка береговой обороны! Прибыл сюда для прохождения сборов!

– А-а-а, – сказал он удовлетворенно, – теперь понятно. Почему у тебя такой вид?

Я сказал, что нам выдали такое обмундирование.

– Хорошо, – сказал он, – но почему у тебя погоны на спине?

– То есть как? – спросил я.

– А вот так! – И подергал погоны, которые действительно были на спине. – Марш в кубрик и скажи старшине, чтобы дал тебе иголку с ниткой, чтобы перешить как полагается.

Ничего не оставалось делать, как подчиниться. Дело в том, что я пришил погоны ровно по плечевому шву, не подозревая, что покрой шинели таков, что погоны нужно пришивать перед швом. Иначе они окажутся на спине, что и произошло.

Наша боевая подготовка заключалась в том, что нас могли поднять среди ночи или ранним утром, заставить в течение двух минут убрать койку, одеться, построиться и гнали с оружием на соседнее поле.

Наш взвод, состоящий в основном из амнистированных (после смерти Сталина была объявлена амнистия и тысячи уголовников вышли на свободу), которые так же, как и студенты художественных вузов, не проходили военную службу. Надо сказать, что с амнистированными у меня сложились довольно мирные и спокойные отношения. Среди них было только несколько сумасшедших, которые затевали драки и хлестали друг друга ремнями с бляхами, попадая после этого в медпункт, а в остальном они вели себя достаточно мирно. И понятно, почему. Жизнь во взводе была куда более спокойной и менее трудной, чем в тех лагерях, которые они прошли. Люди среди них были разные и различного социального происхождения. Один из парней хорошо пел, аккомпанируя себе на гитаре, и в эти месяцы я наслушался множество блатных песен. Должен заметить, что блатные песни менее всего неприличны и почти не содержат блатной лексики. В основном, эти песни грустные, о погибшей судьбе, о тоске по матери, по любимой жене, по детям, и в них живет неизбывная тоска по нормальной человеческой жизни. Это интеллигенты выдумали блатные песни с неприличными словами и неприличным содержанием, а те, что рождались в среде, проводившей целые годы в колонии, были достаточно серьезного содержания. Конечно, встречались песни, посвященные убийствам, ссорам, безвременной погибшей жизни – но, повторяю, это были в основном грустные песни. Веселых я не слышал ни одной. Я сам пытался научиться игре на гитаре, но почему-то у меня ничего не получилось.

Амнистированные были дисциплинированными и работоспособными, чем пользовалось начальство, направляя наш взвод на разного рода трудоемкие работы.

Жизнь в кубрике текла довольно спокойно. Днем мы слушали бесконечные и безграмотные политические рассуждения майора Литвиненко, который в основном ругал американцев.

– Ах, вы тоже мирным порядком, так сказать! Ну, мы вам покажем! – И грозил пальцем.

Мы при этом давились от смеха. Первое время я этим ограничивался. Но затем стал записывать высказывания майора и впоследствии развлекал этим друзей. Где-то они валяются у меня до сих пор.

Солдаты в основном искали выпивку. У меня появился друг, который спал напротив меня. Очень душевный человек, он рассказывал мне, как в Ленинграде раздевал на улице прохожих. «Ну, в самом деле, обидно: меня раздели, а я почему не могу!» Его действительно однажды раздели, и он решил заняться этим же бизнесом. Он подходил к какому-нибудь прохожему и говорил: «А костюмчик-то сними!» – И вытаскивал кухонный нож. Гражданин снимал костюмчик и в одних трусах шлепал домой. Но однажды он попался. «Мне запузарили четыре года, понимаешь», – говорил он, весь дрожа от несправедливости.

Как-то раз он явился в кубрик весь пропахший тройным одеколоном. Выяснилось, что моему другу удалось достать каким-то образом большую бутылку тройного одеколона. Пошатываясь, он протянул мне бутылку, на дне которой болталось некоторое количество этой жидкости.

– Гад буду, – сказал он, – я тебе оставил.

– Спасибо, – сказал я, – но извини, я пью только «Сирень» (тогда появился этот новый одеколон).

– Ну, как знаешь, – сказал он и с удовольствием опорожнил бутылку до конца.

Шел апрель месяц. На земле еще лежал снег и лед, тем не менее нас в шесть часов утра в одних тельняшках выгоняли на двор делать зарядку. «Защитник отечества должен быть закаленным, сильным и не бояться холода!» К этому стремился и я. Но – увы – через две недели я слег в постель с высокой температурой. Меня послали в медпункт. Там, развалиясь на койке,

лежал полковник медицинской службы и ковырял зубочисткой во рту.

– Чего тебе?

Я объяснил.

– Возьми там градусник и поставь себе.

Я поставил градусник и через несколько минут тихонько посмотрел. У меня было 38,5. Полковник встал. Вынул градусник и определил:

– 37,5.

Я возмутился:

– Там 38 и 5, а не 37 и 5.

– Ты еще будешь разговаривать! – сказал полковник.

И дал мне другой градусник. Но и на другом градуснике было снова 38,5.

– Иди в свою часть, – сказал он, написав мне освобождение от занятий.

Из этого случая я вынес убеждение, что с начальством нужно говорить строго.

Я болел долго, у меня повторился мой застарелый плеврит, кроме того, развился гайморит.

Стало немного теплеть и, накинув бушлат, я выходил погреться на солнышке. Майор Литвиненко посмотрел на меня и сказал:

– Ну, вот у нас был уже один такой, тоже выходил погреться. И тоже умер...

С плевритом удалось справиться с помощью горчичников.

Хуже обстояло дело с гайморитом. Меня отправили в военный госпиталь в Таллинне и дали в сопровождение помкомвзвода. Это был довольно плюгавый солдат с рыжими ресницами. Я долго не мог понять, почему он идет за мной строем, и когда появлялся патруль, старался держаться рядом. Наконец я спросил его, в чем дело. Он показал на свои брюки. Они были расклешены и в них были вставки, что категорически запрещалось по уставу. Он боялся попасться, потому что тех, кто попадал в комендатуру, заставляли распарывать швы-вставки и зашивать брюки обычной иглой. И надо же случиться такому, что на него обратили внимание. Нас завели в комендатуру, его заставили заниматься этой работой, а я вынужденно бездельничал и просто лег на стулья спать. Только к вечеру

нас отпустили. Но помкомвзвода теперь имел на меня зуб, так как считал, что я всему виной.

Расскажу о посещении госпиталя.

Мне выдали талончик, и я занял очередь к отоларингологу. Когда моя очередь подошла, меня разбудили. И вот я с замотанной щекой открыл дверь в кабинет врача. И обомлел. За столом сидела красавица. Вид у меня был жалкий: роба, которая стояла на мне, замотанная бинтом щека. Я робко поздоровался. Она сказала:

– Проходи, миленький!

Я робко вошел и сел на край стула.

– Садись, садись лучше, – сказала она и стала меня осматривать. Она залезла какими-то щипцами в нос, смотрела горло, щупала область гайморита, от чего мне было больно, проверила мои лобные пазухи и сказала:

– Ну что, придется делать прокол!

Я не представлял себе, что это такое, думая, что прокол будут делать в носу. Но все оказалось куда серьезнее.

Красавица взяла какой-то длинный металлический предмет, приставила его к моему небу и вдруг изо всех сил снизу ударила по этому предмету. У меня из глаз полились слезы. Она взяла салфетку и стала их вытирать.

– Ничего, миленький. Потерпи, это, конечно, больно, но необходимо.

И тут же у меня из проколотого отверстия полилась мутная жидкость. Она взяла шланг, вставила в этот прокол и стала промывать полость носа, где скопился гной. Это было малоприятное ощущение. Она посмотрела на меня с сочувствием, замотала мне голову и сказала, чтобы я пришел через три дня.

Я вышел в коридор и увидел, что мой помкомвзвода мирно спит. Я разбудил его, и мы отправились обратно в часть.

Через три дня я снова был в этом кабинете и с замирающим сердцем открывал дверь.

Моя красавица сидела на месте. Она сняла повязку, снова промыла мне полость и сказала, чтобы я пришел еще через три дня. На сей раз было не так больно, и я окрыленный, что через три дня снова ее увижу, отправился в часть.

Через три дня я явился в госпиталь и, уже чувствуя себя довольно прилично, смело постучал в кабинет. Мне ответили, и я вошел.

За столом сидела толстая усатая дама. Я сказал:

– Может, я не в тот кабинет попал?

Она сказала:

– Нет, в этот.

После чего проделала со мной ту же операцию и сказала:

– Все. Ты здоров и можешь идти. Больше приходить не надо.

Разочарованный, я вышел в коридор и спустился к расписанию. Я нашел фамилию своей красавицы и убедился в том, что толстая усатая дама ее заменяла. Больше нигде фамилия красавицы не значилась. С разбитым сердцем и дополнительной дыркой в носу я возвращался в часть.

К тому времени прошло три месяца со дня призыва в доблестную советскую армию, и начальство решило, что ему такой защитник отечества не нужен.

Но прошло еще три месяца, прежде чем я покинул часть. За это время произошло только одно событие. Притом музыкальное.

Один из амнистированных прилично свистел. А в клубе было пианино. Я научил его высвистывать несколько советских песен под мой аккомпанемент. Нас отправили в Дом офицеров на какой-то праздник. Явиться на сцену в стоящей на мне робе я не мог. Поэтому со всей части собрали мне всю форму матроса, в которой я выглядел довольно прилично, что засвидетельствовал служивший полковником в другой части мой троюродный брат, который был намного старше меня. Увидев меня, он сказал:

– А ты ничего, вполне смотришься!

В этом наряде я и выступил в Доме офицеров города Таллинна.

Через три дня я уезжал. Меня провожали оба помкомвзвода и мой «одеколонный» друг. На вокзале я купил бутылку отворотной эстонской водки, которую мы тут же распили. Попрощавшись с ними, я пошел – куда бы вы думали? – ну конечно, в госпиталь. Мое посещение было безрезультатным. Имя красавицы больше в расписании не значилось. Разочарованный, я залез на верхнюю полку вагона и проснулся уже в Ленинграде.

На перепутье

После консерватории я вел довольно беспорядочную профессиональную жизнь, стараясь найти источник для заработка. Постоянной работы у меня не было, и мне всюду отказывали. Шел 1952 год. Преследования евреев были в самом разгаре. Мне отказали в поступлении в аспирантуру консерватории, получении места в музыкальной школе, я всюду наталкивался на отказ.

Обойдя все музыкальные школы Ленинграда, я решил испытать судьбу за пределами города. И первая же попытка оказалась удачной. Я зашел в Дом пионеров и школьников города Пушкина (Царское Село) и спросил у молоденькой директрисы, нужны ли им преподаватели по теории музыки. Она спросила меня в ответ:

– А что, нужно преподавать теорию музыки?

– Конечно! – воскликнул я с пафосом и стал развивать эту мысль.

В результате она предложила мне написать заявление, и таким образом я стал преподавать теорию и сольфеджио в этом богоугодном заведении, где и проработал шесть лет.

В те времена дома пионеров и школьников фактически превратились в художественные школы. Уровень преподавания по фортепиано и другим музыкальным инструментам не уступал тому, который был свойствен музыкальным школам. Я до сих пор с теплотой вспоминаю то время, когда мне доводилось ездить в Пушкин, знакомиться с его восстанавливаемой архитектурой, с теми красотоми, которыми наслаждались лицеисты.

Одновременно я стал писать для радио и телевидения, пробовал свои силы в критике, хотя это было очень трудно, поскольку амбициозная пресса не была расположена к музыкальной и вообще художественной критике. Тем не менее мне изредка удавалось публиковать свои рецензии, особенно часто в газете «Смена», где собралась хорошая компания молодежи. Я не испытываю стыда за многие рецензии того времени. Например посвященные концертам Гюльда, дирижера Клюитанса, квартета имени Танеева, в котором играли мои соученики из школы-десятилетки.

Мои интересы постепенно расширялись, и несколько уже чисто научных статей (например о романтизме, о Прокофьеве) были опубликованы в ежегоднике «Вопросы теории и эстетики музыки», который издавался Институтом театра, музыки и кинематографии. Работать в нем было моей заповедной мечтой. В этом мне помогала Эмилия Лазаревна и некоторые из представителей администрации. Однако они честно мне признавались, что преодолеть существующую тенденцию им не удастся. Ученый секретарь института милейший Владимиров Сергей Васильевич, на лице которого война оставила свой глубокий след, посоветовал поступать в аспирантуру.

Мне казалось это несколько смешным, что я, уже не юноша, буду поступать в аспирантуру. Однако другого выхода не было. Меня приняли в аспирантуру фактически без вступительных экзаменов, зачтя лишь кандидатский экзамен по музыковедению.

В институте я проработал 17 лет. Этот период заслуживает самостоятельного описания.

Михаил Кесаревич Михайлов

Став аспирантом института, я попросил Михаила Кесаревича Михайлова, работавшего там, быть моим руководителем. К сожалению, я не слышал лекции М.К. по русской музыке, но все отзывались о них очень высоко.

М.К. был поразительным человеком. У него была блестящая память, и он знал чуть ли не всю музыку. Бывало, он спрашивал меня:

– А вы помните, Марк Генрихович, такой-то аккорд в «Руслане», который очень близок тристан-аккорду?

Я, конечно, не помнил, а он играл и то, и другое. Разговоры с ним были для меня необычайно интересны и поучительны. Мы нередко выходили за пределы музыки и касались общих вопросов музыкальной эстетики и современных методов изучения искусства.

Он был не чужд влиянию новых научных методов. Блестящее знание иностранных языков вплоть до венгерского позволяло ему быть в курсе новейших течений современной гуманитарной науки.

М.К. воплотил в себе тип русского интеллигента, гумани-тария. Сухощавый, даже несколько аскетичного вида, он становился совершенно другим, когда улыбался. Его вежливость и деликатность вызывали к нему уважение даже людей, мало его знающих. Как ученый М.К. придерживался строгой методики. И писал только о том, что тщательно и всесторонне изучил. Его знания простирались от древних эпох до современности, но он никогда их не афишировал, оставаясь всегда скромным и тактичным.

Глубоко порядочный, спокойный, приветливый, он со всеми был ровным, вызывая чувство симпатии.

Мне посчастливилось узнать его ближе. Я стал вхож в его дом, познакомился с его очаровательной женой Анной Ивановной, их дочерьми, а потом и внуком, мы подолгу засиживались за разговорами о музыке. М.К. был превосходным музыкантом. У него был композиторский дар, но его музыка не выходила за рамки традиционного классического русского стиля. Впоследствии я познакомился с его сочинениями в рукописном отделе Публичной библиотеки, где они хранятся сейчас.

Общение с ним дало мне многое и, прежде всего, в понимании задач науки об искусстве. Работы М.К. о музыкальном стиле отмечены именно этим сочетанием глубокого знания музыки и современного научного мышления. В мою работу над диссертацией, посвященной мелодике Прокофьева, он почти не вмешивался и был чрезвычайно удивлен, когда я ему притащил первые сто страниц.

Эта тема возникла у меня не случайно. Я увлекся Прокофьевым еще в восьмом классе. И не просто увлекся, я делал анализы его тематизма, и многие из них вошли в диссертацию. М.К., увидев в моих руках объемную папку с работой и познакомившись с ее содержанием, стал относиться ко мне, как к своему коллеге. И позже наша работа сводилась к тому, что я приносил ему одну главу за другой. В два года диссертация была написана. Я вышел на защиту. Успешная защита произвела впечатление, и меня взяли в штат института.

Отношения с М.К. и его семьей сохранялись у меня и много позже. Я старался не надоедать ему, но он всегда был рад моему приходу. У нас были очень близкие типы научного мышления. Даря мне свою ныне хорошо известную книгу «Стиль

в музыке», он сделал тронувшую меня надпись: «Дорогому Марку Генриховичу, талантливейшему моему ученику, самому близкому мне по научным интересам и по общему строю мышления, с самыми горячими искренними пожеланиями непрерывных творческих свершений. М.Михайлов. 20.4.81».

К его сборнику статей, который по инициативе Анны Ивановны вышел уже после его смерти, я написал вступительную статью «Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова», в которой старался отдать дань уважения к нему и подчеркнуть его вклад в музыкальную науку.

Институт

Я стал сотрудником музыкального сектора института и оказался в плотной научной среде. Тогда сектором руководил Юрий Анатольевич Кремлев, а работали в нем А.А. Гозенпуд, Э.Л. Фрид, М.К. Михайлов, Л.Н. Раабен, А.Н. Сохор, Г.А. Орлов, А.И. Климовицкий, М.П. Блинова, К.А. Вертков, знаток оркестра Г.И. Благодатов, С.Я. Левин, И.И. Земцовский, А.Н. Крюков, балетоведы В.М. Красовская, Г.Н. Добровольская, позже появились В.В. Смирнов, Н.С. Серегина. Как видим, сектор был большим.

Кремлев был человеком, в общем, равнодушным, с несколько странными взглядами. Так, например, услышав «Тристана и Изольду», он сам признавал, что пришел в восторг, но понимая «упадочность» этой музыки, заставил себя ее разлюбить. Зная его правверные взгляды, мы были удивлены, когда вышла в свет его работа о Дебюсси – первая книга об этом композиторе на русском языке. Впрочем, Кремлев был человеком не лишенным творческой жилки. Он сочинял музыку в традиционном стиле и даже писал пейзажи. Не сомневаюсь, что от всего этого он сам получал большое удовольствие. Кремлев редко участвовал в дискуссиях, чувствовалось, что это его не занимало.

Между тем обсуждение работ проходило интересно, нередко завязывались дискуссии. Если при этом заходила речь о новых методах исследований, маленький Гозенпуд закрывал глаза ладошкой и устремлял их на Исаакиевский собор, на который выходили окна нашего сектора, всем своим видом показывая, что только «мое» хорошее воспитание не позволяет мне

выйти вон, чтобы не слушать эту ерунду. Он считал, что все новые методы от лукавого. Сам же он писал историю музыкально-го театра с обильными цитатами из газет и журналов.

Одним из самых творчески активных сотрудников был А.Н. Сохор. Он охотно помогал молодым, и я оказался в их кругу. Я всегда чувствовал его поддержку. Сохор был очень активным и много пишущим музыковедом. Ему принадлежит единственная, по существу, большая монография о Бородине. Вместе с тем он отдавал дань музыковедческой конъюнктуре, написав, в частности, книгу о советской песне. Со временем его интересы переместились в область музыкальной социологии. Он организовал собственный сектор и ушел из сектора музыки. Сохор был добрым и общительным человеком, с которым было приятно дружить. К нему легко было обратиться с любым вопросом или просьбой о профессиональной помощи. Безвременная смерть Сохора, когда ему едва минуло 50 лет, поразила всех нас. Со временем выяснилось, что в тот день, когда у него случился инфаркт, ему была нанесена обида. К сожалению, он оказался очень чувствительным к недоброжелательству со стороны людей, которых хорошо знал. Сохор оставил довольно большое музыковедческое наследие, которое впоследствии было издано в трех томах. Я счел своим долгом курировать и составлять это издание.

Его противоположностью был Генрих Александрович Орлов, человек интересно и самостоятельно мыслящий, но несколько высокомерный. У него были свежие идеи, которые он реализовал, к сожалению, только частично.

Одним из одаренных сотрудников сектора был ученик Ю.Н. Тюлина Аркадий Иосифович Климовицкий. Хороший музыкант, впоследствии читавший в консерватории курс анализа, он выступил с хорошей книжкой о творческом процессе Бетховена и рядом статей.

Состав сектора постепенно уменьшался, менялась структура института. Появился сектор фольклора, на который ушел работать И.И. Земцовский. На основе выставки музыкальных инструментов (кстати, одной из богатейших в стране) был создан сектор инструментоведения, на котором стали работать К.А. Вертков, Г.И. Благодатов и С.Я. Левин. Сохор создал свой сектор социологии музыки и с головой ушел в эту новую

по тому времени актуальную область. Для сектора музыки это была серьезная потеря. Потом уехал в Америку Орлов. Наступил момент, когда Кремлева на посту заведующего заменил Лев Николаевич Раабен.

О многих хотелось бы сказать, с кем привелось общаться в институте. Например, о милейших Ларисе Михайловне Кутателадзе, работавшей в кабинете рукописей, о ее подруге Надежде Ильиничне Каценеленбоген, об Ольге Львовне Данскер, наконец, о Галине Викторовне Копытовой, которая сейчас возглавляет этот кабинет. Надо отдать должное всем этим людям. Кабинет рукописей института, содержащий огромный архив, в том числе и музыкальных материалов, сыграл неоценимую роль в появлении многих музыковедческих трудов, родившихся на основе тех документов, которые хранятся в кабинете рукописей. Вспоминаю прелестного человека Анатолия Яковлевича Альтшуллера, театроведа по специальности, автора крупных работ о русских драматических театрах, в частности об Александринке, улыбчивого, доброжелательного и охочего до шутки.

Вспоминая об институте, нельзя не сказать о его библиотеке, которую стал собирать еще граф Зубов, хозяин особняка, где разместился институт, и его первый директор. Можно смело утверждать, что это лучшая в России искусствоведческая библиотека.

За время моего семнадцатилетнего пребывания в институте я написал книжку о мелодике Прокофьева (1969), начал работать над теорией мелодики, в частности над мелодическим синтаксисом. Участвовал со своими статьями в сборниках «Вопросы теории и эстетики музыки», издал сборник «Проблемы музыкального мышления» (1974), который явился первым изданием, посвященным этой крупной и трудоемкой теме. Написал книгу «Симфонические искания» (1979), которая легла в основу моей докторской диссертации.

Одновременно у меня возникли контакты со Всесоюзным научно-исследовательским институтом искусствознания в Москве. По заказу этого института я написал разделы о симфонической музыке XX века в пятитомном издании «Очерки истории музыки XX века».

В эти же годы я вплотную занялся проблемой музыкального мышления. Упомянутый сборник был первой попыткой

подхода к данной теме. В нем опубликовано две моих статьи – о семантике и музыкальном языке, о роли пространственных представлений в музыкальном мышлении и творческом процессе. Более крупной попыткой войти в эту большую область научной проблематики явился труд, посвященный собственно музыкальному мышлению. Однако я не был удовлетворен этой работой, и она осталась неопубликованной. Лишь отдельные содержащиеся в ней идеи были впоследствии использованы мной в других трудах.

Должен заметить, что книга «Симфонические искания» и основанная на ней диссертация «Проблемы советской симфонии» явились результатом большой розыскной работы. Для того чтобы уяснить состояние симфонической культуры того времени, мне пришлось объехать почти все республики, знакомиться с партитурами, записями местных композиторов и с ними самими. Многие встречи оказались чрезвычайно интересными и плодотворными. Я собрал огромный материал, на карточках у меня оказалось 360 симфоний. Трудность этой работы заключалась в ее масштабности, отсутствии изданий, необходимости анализировать живой музыкальный материал прямо на местах его создания. Поездка оказалась долгой, но чрезвычайно полезной. Я побывал в республиках Средней Азии, в Казахстане, в республиках Прибалтики, на Украине, узнал жизнь разных народов, познакомился с их культурой, а главное, удостоверился в том, что жанр симфонии хотя и менялся, но не умер. Он оказался полем весьма продуктивных и творчески интересных экспериментов, что позволило мне назвать книгу «Симфонические искания». Книга получила широкое распространение и долгое время выполняла функции учебного пособия, которое осваивали студенты многих советских консерваторий.

За годы моего пребывания в институте ушли из жизни мои родители

Сам институт перешел в 3-ю категорию. Он был слит с театральным институтом и превратился в его научный отдел. А так как научные отделы всегда были почему-то на категорию ниже основного института, то институт на Исаакиевской оказался в 3-й категории, что весьма существенно отразилось

на наших окладах. К тому времени у меня уже была семья, и мне пришлось задуматься о дальнейших моих перспективах. У меня сложились хорошие деловые отношения с Институтом искусствознания в Москве, который принадлежал к 1-й категории, и я решил попытаться счастья попасть в этот институт. Я подал туда заявление, получил приглашение на собеседование, через некоторое время прошел конкурс и был зачислен в штат на должность старшего научного сотрудника.

В 1980 году мы переехали в Москву, и я, коренной ленинградец, должен был стать москвичом.

Москва была совсем другим городом, и в ней господствовала другая атмосфера – деловая, несколько циничная, чем она отличалась от приветливого и более человеческого Ленинграда. Но делать было нечего. Ностальгия по Ленинграду–Петербургу оказалась неизбывной, и хотя я прижился в Москве, меня всегда тянуло на родные берега Невы.

Филармония

Ленинградская филармония, расположенная на Площади искусств напротив Русского музея, рядом с гостиницей «Европейская», в мои годы была центром музыкальной жизни города. Ее белоколонный зал с органом в центре, ее хоры, ее бархатные кресла, великолепные люстры – все это создавало удивительную обстановку торжественности и вызывало пиетет перед актом искусства.

Я начал ходить в филармонию вскоре после возвращения из эвакуации. Кое-что из концертов того времени осталось у меня в памяти. Так, я помню приезд австрийского дирижера Йозефа Крипса. Это был жизнерадостный толстячок, который бодро вышел на эстраду, помахивая палочкой, встал за поппитр, улыбнулся, взмахнул рукой – и окружающий мир внезапно изменился. Звучала Пятая симфония Шостаковича.

Это исполнение оставило огромный след в моей музыкальной памяти. Во-первых, оно было совершенным, точным по исполнению каждого фрагмента, каждой детали, по выразительности общего и частного. Крипс чувствовал себя за поппитром дирижера, как у себя дома. Я не помню, чтобы он глядел в партитуру. Я не могу вспомнить ни одного исполнения

Пятой симфонии, – а я прослушал их добрый десяток – в котором кульминация воинственного марша 1-й части пришла бы с такой точностью в нужное время и была сыграна в нужном темпе. Это произвело ошеломляющее впечатление. С тех пор Шостакович стал «моим» композитором. Скерцо прозвучало легко, по-венски, с тонкой лукавинкой. Во время медленной части зал притих, боясь упустить каждую ноту. Зато финал бушевал. Это было грандиозное смешение драматизма и лирики, и когда прозвучал знаменитый каданс с VI пониженной ступенью и оркестр стих, наступила пауза – слушатели переживали услышанное. А потом разразились грандиозные аплодисменты.

Во втором отделении Крипс развлекался и развлекал зал. Оно было посвящено Иоганну Штраусу. Он играл один вальс за другим, частенько оборачиваясь в зал и как бы побуждая его качаться в ритме вальса. И зал действительно качался.

Это был один из концертов, который врезался мне в память.

В 1946–1947 годах в Ленинград, свой родной город, стал часто навещать Владимир Софроницкий. До сих пор помню его несколько странную художавую фигуру, когда он появлялся на эстраде и от смущения неизменно вытаскивал из кармана брюк платок, поднося его ко рту. Но, садясь за рояль, обо всем забывал, и музыка лилась свободно и вдохновенно. Софроницкий играл в основном Шопена, Шумана и Скрябина, причем был лучшим исполнителем скрябинской музыки. Если Шопен и Шуман звучали у него великолепно, то Скрябин был особым – нервным, нервическим, с какими-то неожиданными синкопами и акцентами. Чувствовалось, что это его композитор, его alter ego, его душа, остро реагирующая на жизнь.

В те же годы (моя память не в ладах с хронологией, поэтому выражение «те же годы» будет повторяться во многих случаях) на сцене филармонии появилась фигура Святослава Рихтера. Высокый, со склоненной набок большой головой с огромным лбом, он чуть качающейся походкой прошел к роялю, слегка поклонился и сел. Я не помню, что в первый раз играл Рихтер, но слушал его многократно. Его репертуар непрерывно расширялся. Помню, что в один из первых приездов в Ленинград он сыграл 1-й том ХТК Баха целиком. В его программы входили как классики, так и романтики. Особенно часто он играл

Бетховена. Бетховен был у него смелым и мощным, и тогда казалось, что Рихтер – это тевтонец, пришедший завоевать Русь. И завоевал. Рихтер очень быстро выдвинулся как пианист, его встречали, как идола, его концерты сопровождались бурными аплодисментами. По сравнению с Софроницким это был совершенно другой художественный мир – мир сильных, мужественных эмоций, напора ритма, блестящей техники, это было искусство громогласное, захватывающее своим вдохновенным порывом.

Помню концерт Нейгауза, который играл эмоционально, но неряшливо. Помню игру Оборина и Ойстраха, отмеченную глубиной мысли – в чем-то они были близки. Это был высший класс академизма.

Особенно остались в памяти 1960-е годы, когда были сняты ограничения на гастроли иностранных музыкантов, и в филармонии стали появляться Менухин, Микеланджели и многие другие. Те годы отмечены блестящим парадом первоклассных дирижеров мира. В Ленинграде побывали Леопольд Стоковский, уже не юноша Вилли Ферреро, Андрэ Клюитанс со своим оркестром, Джоржеску, Орманди тоже со своим оркестром, несколько позже Ленинград посетили Караян, Шолти, Шарль Мюнш... То была блестящая плеяда дирижеров высшего класса, показавшая, какого уровня достигла мировая музыкальная культура.

Приезжал к нам и Гюнтер Рамин – кантор Лейпцигской Томаскирхе со своим хором, исполнив «Страсти по Матфею», «Страсти по Иоанну», дав пример великолепной импровизации на чужие темы. Помню, что Должанский предложил ему русскую народную песню, а Кушнарев – армянскую. Никак не выразив своего удивления, он тут же сел за рояль и сочинил на эти темы двойную фугу.

Врезался в память концерт Александра Браиловского с его изумительным исполнением Чаконы Баха и си-минорной сонаты Листа.

Памятным остался приезд в 1962 или 1963 году Стравинского. За ним ходили толпы музыкантов, особенно молодежь. В филармонии была устроена встреча молодежи со Стравинским. Сначала он был этим несколько удивлен, но человек европейски воспитанный и сдержанный, он никак не проявил

своего удивления. Молодежь вначале стеснялась высокого мэтра. Сергей Слонимский задал ему вопрос относительно какой-то детали: «Это кребс?» Стравинский с некоторым удивлением сказал: «Да, кребс», – как будто бы его уличили в каком-то проступке. Слонимский солидно покачал головой, удовлетворенный своей догадкой.

Вел встречу покойный Герман Окунев. Не помню, что он говорил. Стравинский покорно слушал. Мне пришло в голову задать ему вопрос, как он относится к Булезу. Это была восходящая звезда музыки 1960-х годов. Стравинский внимательно посмотрел на меня, дескать, нет ли здесь подвоха, и спокойно ответил: «Очень хороший дирижер».

К Стравинскому «приставили» М.С. Друскина. С одной стороны, ему лестно было сопровождать это светило, а с другой он сам ощущал себя неким центром внимания. Эта двойственность проявилась в том, что со Стравинским он говорил с оттенком некоторого высокомерия и превосходства. Стравинский не обращал на это никакого внимания и пускался в долгие рассуждения о благах европейской цивилизации. Например, его приводили в восторг американские боинги.

Предполагался обед в Союзе композиторов. Это вызвало борьбу тщеславий. Все пытались пробиться на этот обед, пожалуй, за исключением меня и еще нескольких скромных музыковедов. Как прошел обед и какие речи на нем произносились, я не знаю, но догадываюсь, что каждый тост тоже был одобрен изрядной долей тщеславия.

Концерты Стравинского проходили в Большом зале. На первом из них под его управлением была исполнена сюита из «Жар-птицы». Все дальнейшие исполнения шли под исполнением Р. Крафта.

Я увидел Стравинского в коридоре Союза композиторов в окружении сопровождающих лиц. Я был удивлен его маленьким ростом, заметил цепкий взгляд, по-моему, голубоватых глаз и был в одном шаге от события, которое стало легендарным. К Стравинскому подошел Ярустовский, чтобы пожать ему руку, на что Стравинский отреагировал своеобразно, протянув ему свою трость. Я был где-то здесь. Из этого было видно, что Стравинский в курсе музыкальной жизни Союза композиторов. Был дан концерт из произведений Стравинского. Сам

Стравинский сидел в коридоре со своей женой Верой и Крафтом. Стравинский был недоволен исполнением и, прежде всего, темпом, который он считал неверным. В результате, когда Ксения Юрьевна Стравинская сказала ему, уже больному человеку, что он выздоровеет и поедет снова в Россию, он сказал: «Нет уж, хорошего понемножку».

Из мировых знаменитостей в Союзе бывал Луиджи Нono – высокий, молодой, красивый. Он много говорил о революции в музыке и подчеркивал то, что поскольку у нас произошла октябрьская революция, то такая же революция должна произойти и в музыке. Присутствующие вежливо помалкивали. Помню, что тогда Нono предложил писать музыку совместно с Канчели.

На этой же встрече мы увидели и другую знаменитость – Джона Кейджа. Он был уже в изрядном возрасте, но внимательно слушал все, что говорили, отвечал на вопросы. В своей речи он сказал, что живет на двадцать каком-то этаже в центре Нью-Йорка на Пятой авеню, и когда открывает окно, до него доносится то, что затем становится его музыкой. Слава Богу, что никакими эстетическими боями эти встречи с мировыми знаменитостями музыки не сопровождались. «Холодная война» между Стравинским и Союзом композиторов в то время закончилась благодаря инициативе Т.Н. Хренникова, который пригласил Стравинского в СССР. После этого приглашения авторитет Хренникова поднялся на небывалую высоту.

Из советских музыкантов выступали почти все исполнители первого класса – Мария Юдина, Мария Гринберг, чрезвычайно интересны были вечера трио, в которых выступали Ойстрах, Кнушевицкий, Оборин, иногда в них принимал участие Рихтер, Ростропович. Концерты последнего пользовались особым успехом.

Конечно, на протяжении десятилетий в филармонии властно правил Евгений Мравинский. Он был длинным властителем дум многих любителей музыки. Помню, какие огромные очереди выстаивались в 1950-х и 1960-х годах в кассу филармонии, когда предстоял концерт Мравинского. Сильный и властный дирижер, он твердой рукой руководил симфоническим оркестром первого состава. Запомнились проведенные под его управлением премьеры симфоний Шостаковича.

Признаюсь, что я не был поклонником дирижерской манеры Мравинского. Он чересчур подчинял исполнение метрической сетке, не понимал, что такое рубато, следовательно, ему трудно было достичь хорошей фразировки и живого дыхания музыки. Порой он довольно безучастно «промахивал» какой-нибудь симфонией Моцарта, сберегая силы для «ударного» произведения, например «Альпийской симфонии» Рихарда Штрауса. У него был довольно узкий репертуар, в котором главенствовали Пятая симфония Чайковского и оркестровые антракты из опер Вагнера. Но зато он с блеском проводил концерты из симфоний Шостаковича, достигая высоких исполнительских вершин.

К сожалению, второй оркестр долгое время влачил жалкое существование, пока не было составлено письмо Хрущеву, после чего положение оркестра стало выправляться. Первоначально руководителем этого оркестра был Арвид Янсонс, получивший премию на Всесоюзном конкурсе дирижеров, помоему, в 1949 году. (К слову, я просидел весь этот конкурс, прослушав «Ромео и Джульетту» Чайковского 64 раза.) Потом его сменил Курт Зандерлинг, эмигрант из Германии. Культурный и образованный музыкант, он вел в основном концерты из классического репертуара. Нередко он дирижировал и первым составом.

Я веду речь о постоянных дирижерах оркестров. Но понятно, что кроме них с оркестром выступали зарубежные и отечественные дирижеры.

В таких перечислениях в памяти неизбежно всплывают различия индивидуальности музыкантов. Но хотелось бы сказать, что выступления советских исполнителей свидетельствовали об удивительно высоком и ровном академическом стиле. Эти концерты были особенно поучительны. Могут себе представить, какую пользу они приносили исполнительской молодежи. В то время еще было мало звукозаписей, и поэтому концерты были почти единственной формой соприкосновения с высокими образцами исполнительского искусства.

Филармоническая публика 1950–1970-х годов – особая тема. Это действительно некий человеческий и культурный феномен. По своему возрастному и образовательному составу

она была очень пестра. Здесь были пожилые дамы, которые ходили в филармонию еще до войны и помнили выдающихся исполнителей того времени; здесь было много молодежи, причем меньше всего музыкальной. Надо с прискорбием отметить, что музыканты редко посещали филармонию. Звучание многих выдающихся исполнителей проходило мимо их внимания и, следовательно, не оказывало воздействия на их собственное творчество. Молодежь была очень разная. Это прежде всего студенты университета, Технологического института, Электротехнического института, Института связи имени Бонч-Бруевича и др. Среди них было немало многоопытных любителей музыки и филофонистов, которые относились к своей любительской деятельности с удивительным профессионализмом.

Среди этой группы молодежи сложилось некое ядро, которое стало выпускать свою стенгазету. На страницах этой стенгазеты печатали свои критические, нередко интересные, глубокие статьи любители музыки, которым порой могли бы позавидовать профессиональные критики. В эту группу входили физик Иосиф Райскин, химики В. Фомин и Ю. Михельсон (впоследствии принявший псевдоним Ю. Димитрин), математик Софья Финтушал, математик Александр Корбут и многие другие. Редактором стенгазеты был Иосиф Райскин, который с особым рвением относился к ее регулярному выпуску. Он и Виталий Фомин закончили музыковедческий факультет Ленинградской консерватории и стали профессиональными музыковедами. Фомин вскоре вошел в состав редакторов филармонии, а впоследствии стал ее художественным руководителем. К сожалению, он недолго пробыл на этом посту и скончался еще молодым.

Филармоническая публика была относительно постоянной. Посетители концертов порой знали друг друга, раскланивались в антрактах, обменивались мнениями и составляли социологическую опору деятельности филармонии. Многие из них были держателями абонементов и потому особенно часто появлялись в ее стенах. Их без преувеличения можно назвать патриотами Ленинградской филармонии.

Большая часть молодежи концентрировалась на хорах, где выстаивала порой длительные концерты. Излюбленными

местами на хорах были те, которые располагались над оркестром. Это давало возможность не только видеть дирижера, следить за его движениями и через них понимать звучание, но и реально представлять и видеть оркестровое воплощение. Здесь собирались подлинные ценители музыки. Их связывали дружеские узы, здесь шел активный обмен музыкальной информацией, это была высокоразвитая интеллектуальная среда филармонической публики.

Особую проблему составляло попадание на концерты. Билеты были недешевые, поэтому все гонялись за входными. Перед концертами Мравинского, Рахлина, Гилельса, Рихтера, Ойстраха вдоль здания выстраивалась длинная очередь. Особенно велика она была в дни гастролей иностранных музыкантов. Некоторые оставались дежурить на ночь, шла запись очередников. Этот зрительный образ великолепного здания филармонии с длинной черной змеей очереди остался в памяти. Перед концертом уже на Невском проспекте и даже в метро спрашивали лишние билеты.

Ленинградская филармония – это не просто зал, в котором звучала музыка, это место ее особого поклонения и почитания; место, где люди воспитывались музыкой, где они получали изрядную дозу эстетического переживания, которое оставляло глубокий след в их душах. В жизни многих из них музыка занимала порой центральное положение. Узы дружбы, завязавшиеся в обоих залах филармонии – как Большом, так и Малом, расположенном в бывшем особняке Энгельгардта, – сохранялись на долгие годы. Не хочется употреблять выражение вроде «храма искусств», но филармония все же была таким храмом, где шла чуть ли не ежедневная музыкальная служба.

Союз композиторов

В 1957 году меня приняли в члены Союза композиторов Ленинграда, хотя поддерживать отношения с Союзом и его музыкаледческой частью я стал значительно раньше.

Союз представлял собой довольно пестрое собрание людей, занимавшихся сочинением музыки, людей с разными талантами и различным уровнем мастерства. Пожалуй, нет

смысла говорить обо всех. Поэтому остановлюсь на отдельных, наиболее заметных фигурах.

Я пришел в Союз, когда его председателем был Василий Павлович Соловьев-Седой. Он занимал особое положение в иерархии советских композиторов. Его популярность была чрезвычайно велика. Велик был и его авторитет в официальных кругах. Злые языки говорили, что он ногой открывал дверь в кабинет первого секретаря обкома Толстикова. Слово Соловьева-Седого было иногда равнозначно закону или приказу. Продуктивность Соловьева-Седого была феноменальной. Однажды радио заказало мне беседу с ним и я долго допытывался, сколько он сочинил песен. Он уклонялся от ответа: «Да я не помню». Но когда я уходил от него, вручил мне нотографический справочник, составленный какими-то девицами. Спускаясь на лифте, я заглянул в него и ошеломился от удивления. В справочнике значилось больше 800 песен. Конечно, не все они были популярны. К числу популярных можно отнести примерно 25, но это были первоклассные произведения в своем жанре. Он был одаренным мелодистом, хотя пробовал, но не особенно удачно, писать произведения в других жанрах. Он не был лишен интеллектуальных интересов, собрал большую библиотеку детективов, в нем было какое-то свое человеческое обаяние. Известно, что Соловьев-Седой ставил рекорды по количеству выпитого спиртного. Он мог выпить 800 граммов водки или коньяку и не шатаясь забраться на трибуну. Зато то, что он после этого нес в течение порой сорока минут, заставляло зал лежать от хохота. Его любовь к крепким напиткам в конечном счете сыграла роковую роль. Авторитет Соловьева-Седого стал постепенно падать, и встал вопрос о его замене, что и произошло в 1964 году, когда на место председателя Ленинградского Союза композиторов был назначен Андрей Павлович Петров.

У Соловьева-Седого часто сменялись заместители. Среди них бывали порой колоритные фигуры. Одной из них был Валериан Михайлович Богданов-Березовский. Краснощекий, полноватый, улыбчивый, хорошо воспитанный, любезно улыбающийся, но при этом несколько уклончивый при постановке прямых вопросов. Встречаясь с вами в коридоре Союза, он совал вам руку и спрашивал грассирующим говорком: «Как поживаете?». Я не успевал открыть рта, чтобы ответить хотя бы «Спасибо», потому что в этот момент он был уже в другом

конце коридора. В молодые годы он активно проявлял себя как композитор и музыкальный критик. Приверженность композиторской деятельности сохранялась у него и позже. Одно время он был близким другом Шостаковича. Богданов-Березовский писал длинные и утомительные симфонии, но реальной его деятельностью стала музыковедческая и редакторская. Одновременно он интересовался историей балета и современным советским балетом. Как редактор вместе с А.А. Орловой он выпустил двухтомник «Литературное наследство М.И. Глинки», включающий «Записки» и письма композитора. Так как критическая деятельность в советских газетах была сведена к минимуму, то его статьи появлялись чрезвычайно редко.

Среди талантливых композиторов тех лет выделялся Борис Лазаревич Ключнер. Человек умный, доброжелательный, музыкант передовых взглядов, он дружил с молодежью и внимательно прислушивался к новым течениям. Писал он, к сожалению, мало. Среди его сочинений запомнились симфония и скрипичный концерт, исполненный Михаилом Вайманом. Помню, как однажды Ключнер пригласил меня к себе на дачу и сыграл фортепианную сонату. Впоследствии он переехал в Москву, где мы, к сожалению, не встречались. Борис Лазаревич сыграл большую роль в изменении статуса Ленинградского Союза композиторов. Он поднял вопрос о создании в Ленинграде отделения издательства «Советский композитор». И можно сказать, что это издательство обязано ему своим возникновением и существованием. Он заставил Правление Союза композиторов СССР выделить деньги, необходимые для создания издательства. Он сумел организовать группу ленинградских композиторов, которая на Секретариате Союза композиторов, проходившем под председательством Т.Н. Хренникова, потребовала от секретариата изменения статуса Ленинградского отделения и выделения ему значительно больших средств, чем это было до того. Это был переломный момент в истории Ленинградского Союза композиторов.

Наука

Сфера моих научных интересов стала формироваться примерно с восьмого класса школы. Рядом с Бахом, Бетховеном, Брамсом, произведения которых я постоянно играл дома,

слушал в филармонии, появился Прокофьев. Я увлекся им серьезно, играл его изданные произведения, почти наизусть знал «Ромео и Джульетту».

Меня восхищало в музыке Прокофьева ее новаторство. Не отдавая себе полностью отчета, я в действительности занялся этимологией его музыки. Меня интересовало, как в руках Прокофьева изменялись традиционные средства, превращаясь в новые.

Я начал собирать материал по стилистике Прокофьева, постепенно в центре внимания оказалась его удивительная по красоте и новизне мелодика. Я составлял картотеку его тематизма. Она до сих пор сохраняется у меня где-то в архиве. Количество выписанного материала было огромным. Постепенно я стал его классифицировать и записывать свои наблюдения.

Шостакович тоже не уходил из сферы моего внимания. Но когда я закончил консерваторию и передо мной встал вопрос о диссертации, ее темой стала мелодика Прокофьева. Многолетние наблюдения дали свои результаты. В аспирантуре Института театра, музыки и кинематографии я написал диссертацию фактически за один год.

Работа над мелодикой Прокофьева стала для меня хорошей школой исследования. Мне более всего нравилось копаться в музыке и искать внутреннюю логику происхождения тех или иных средств. Это касалось не только Прокофьева, но и, например Бетховена, хотя работы о Бетховене у меня нет. Но интуитивно я чувствовал, что средства, употребляемые Бетховеном, казалось бы, идентичные тем, которыми пользовались Гайдн и Моцарт, под влиянием его идей и мироощущения меняли свою художественную функцию.

До сих пор я не удосужился написать работы о Бетховене, хотя его музыка фигурирует в моих исследованиях, и сейчас, кажется, я понимаю его лучше, чем раньше. Бетховенская музыкальная семантика заслуживает специального исследования. В этом меня многому научили исполнители Бетховена, такие как Даниэль Баренбойм или Григорий Соколов.

Странные метаморфозы произошли с моим отношением к Брамсу. Поначалу – это было еще в старших классах школы и на первых курсах консерватории – он казался мне композитором не вполне серьезным, чей слух иногда соскальзывал

в область банальностей. Позже я понял ошибочность этого впечатления, и Брамс предстал передо мной как мудрый творец, сумевший расширить границы серьезного.

Прокофьев казался мне продолжателем Бетховена. Он открывал новый мир, полный движения, красок, силы, энергии и мужества. Фантазия Прокофьева была неисчерпаемой. Изучая его музыку, я постоянно сталкивался с новаторскими идеями, которые охватывали не только гармонию, но структуру музыки в целом и ее мелодику.

Я понял, что больше всего меня интересует формирование музыкальной мысли, ее развитие и превращение в форму.

В конечном счете, что такое музыка? Это осуществленная в звуках мысль, которая незримыми нитями связана с жизнью, с человеком. Именно тогда во мне пробудился пока еще не осознанный и не сформулированный интерес к музыкальному мышлению.

Я включил в сферу своего внимания эскизы Прокофьева. Передо мной разворачивалась целая система музыкального мышления, жизнь музыкальной мысли с ее превращениями.

Постепенно во мне созрел новый подход к музыке. Я беспрерывно расширял сферу своих наблюдений прежде всего за счет венской классики, Шумана, Брамса и Шостаковича.

Загадка музыкального мышления волнует меня до сих пор. Но я чувствую, что я не смогу ее разгадать. Для этого просто не хватит времени.

Иной раз я стремился привлечь к этой проблеме других исследователей. Так возникли сборники статей «Проблемы музыкального мышления» (1974) и более чем 30 лет спустя после него – сборник «Музыка как вид интеллектуальной деятельности» (2007), который выдержал два издания. Эти сборники были замечены и неоднократно цитировались.

Но должен признать, что меня они не вполне удовлетворили. Мне хотелось собрать команду людей, которые будут целенаправленно заниматься музыкальным мышлением. И тут я обнаружил, что по крайней мере в нашей стране таковых нет. В первом сборнике появилась статья Ярослава Йиранека, чешского исследователя, который ссылался на ряд работ чешских и словацких ученых. Это малодоступная литература из-за языковых барьеров. В случаях с обоими сборниками мне

приходилось довольствоваться тем, что я находил в работах своих соотечественников. Они по-своему были интересны, и в некоторых из них ставились продуктивные проблемы. Но в целом кружка единомышленников создать не удалось. Я с горечью сейчас это признаю, как и тот факт, что мне самому приходилось в силу разных причин отвлекаться на другие темы. Это было жизненной необходимостью.

И все же чтобы я ни изучал, меня в первую очередь интересовало музыкальное мышление. В качестве примера могу привести книгу «Симфонические искания», которая была написана по заказу, но, как представляется, мне удалось направить мысль об эволюции симфонической формы в область инструментального мышления, в частности музыкальной семантики. Можно было бы привести и другие примеры. Я убежден, что изучение музыкального мышления как главной духовной силы музыки должно быть генеральной линией музыкознания. Но для того чтобы это осуществить, необходима смена всей научной парадигмы музыкознания. Пока музыкознание остается провинциальной областью гуманитарной науки и раздроблено на узкие специальные дисциплины, подчас не связанные между собой, эту задачу не поднять.

Чем больше я погружался в сферу исследований, тем меньше меня удовлетворяло состояние современного музыкознания. Я стал отчетливо понимать, что понятие современного музыкознания имеет весьма отдаленное отношение к науке. Музыкознанием, собственно, традиционно именовался комплекс общеобразовательных дисциплин, который был призван сформировать профессиональные навыки. Те задачи, которые возникали перед каждым исследователем, почти никак не были связаны с этим комплексом. Это были две области, существующие параллельно, но редко пересекавшиеся. Когда исследователь сталкивался с объектом своего изучения, он понимал, что этот комплекс мало чем может ему помочь. Ему приходилось вырабатывать свои собственные подходы, свою методологию, адекватную предмету исследования. Я это понял, когда перешел от изучения прокофьевской мелодики к более общим проблемам, связанным с мелодическим синтаксисом. Даже терминология оказалась мало подходящей.

Сначала я пытался приспособить ее к тому, что находил в музыке, в нотах, и приходил в отчаяние, потому что музыка и теория не совпадали. Пристроить их друг к другу мне не удавалось. И тогда я понял, что чему-то нужно отдать предпочтение. Если я отдам предпочтение выработанным в консерваторском курсе понятиям, то они разойдутся с той музыкальной реальностью, которая передо мной открывается. Если я отдам предпочтение музыке, то придется вырабатывать собственную методологию, которая может оказаться непонятной моим читателям. Все-таки я выбрал музыку. В этом был известный риск, но я по крайней мере был уверен, что складывающаяся у меня система представлений и понятий не противоречит музыкальным реалиям. Впоследствии оказалось, что я был прав. Мне удалось создать систему музыкального синтаксиса, адекватную его природе. Но многими коллегами я так и не был понят. Они с уважением относились к моим стараниям, но мой подход не разделяли. Я остался в одиночестве, хотя это меня мало волновало. Сознание правоты было важнее. Я также понимал, что со своими идеями я не смогу прорваться сквозь бастионы консерваторской системы. Постепенно некоторые мои идеи и понятия все же проникали в отдельные исследования, главным образом не так тесно связанные с консерваторской системой. Это легче было сделать фольклористам, медиевистам, на которых нормы консерваторского образования влияли меньше.

Я до сих пор считаю «Мелодический синтаксис» недооцененной работой. Свою роль сыграла здесь и лень мышления: слишком утомительно было разбираться в деталях возникшей у меня системы. Я усматриваю в этом общий порок музыкознания: оно с трудом поддается трансформации и внедрению новых понятий. Значительно проще и легче придерживаться привычных постулатов и терминов. Слишком долго музыкознание развивалось обособленно, слишком долго целым поколениям музыкантов внушалась одна и та же система анализа и понятий. Но возможно в том, что книга о синтаксисе проходила так трудно, был виновен автор, который слишком углублялся в детали и отдавал предпочтение микроанализу.

Исследование мелодики было для меня хорошим уроком правды в науке, после которого я перестал бояться расхождений между догмами традиционной системы и собственным

видением объекта. Я также понял, что навести мосты между ними мне вряд ли удастся, и перестал об этом беспокоиться. Это касалось не только мелодического синтаксиса, но и других объектов. Всякий раз, когда я сталкивался с явлением, необъяснимым с точки зрения традиционного подхода, я искал собственный. Это отразилось в книге «Мелодика Прокофьева», в «Симфонических исканиях» и даже более мелких работах.

Так, после книги «О мелодике Прокофьева» я решил расширить ее тематику с тем, чтобы включить в нее мелодику Прокофьева, связанную со словом, с речью. И здесь я столкнулся с тем же явлением: привычные представления давали искаженную картину. Так, например, «Семен Котко» считался оперой, основанной на речитативе (в противовес опере Хренникова «В бурю»). Занявшись «Семеном Котко», я был поражен количеством красивой кантиленной мелодики. Я стал разбираться в этом вопросе и обнаружил, что мелодика «Семена Котко» складывается по иным законам, нежели, скажем, мелодика «Игрока». Сейчас уже, я думаю, «Игрок» не воспринимается так, как воспринимался при своем появлении – как опера, основанная на жестком речитативе. Дело было не в речитативе, а в том, что Прокофьев писал мелодическими формулами, в которых сохранял кантиленное начало и одновременно и верность речевой интонации. Еще важнее то, что Прокофьев обнаружил явление, на которое раньше не обращали внимания: интонационно-речевой жанр, которому подчиняется и мелодика, и речевая интонация. Это было подлинным открытием во взаимоотношениях между музыкой и речью. Это явление описано в статье «Речевая ситуация в драматургии оперы С. Прокофьева “Семен Котко”»¹. Это дало возможность расширить круг наблюдений над операми Прокофьева, ибо те же явления мы найдем и в «Игроке», и в «Огненном ангеле».

По мере расширения моих наблюдений я все больше углублялся в проблемы музыкального текста. В немалой степени этому способствовал интерес к смежным гуманитарным дисциплинам – лингвистике, паралингвистике. Мне все больше становилось ясным, что у музыки и речи есть общие законо-

¹ См.: С.С.Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.

мерности, что речь и музыка соотносятся друг с другом как два звуковых языка. В круг исследований входили литературные жанры, речевая интонация, по которой, кстати, было мало работ. Я увлекался трудами Бодуэна де Куртенэ, Ф. Соссюра, Р. Якобсона, Бенвениста, Ельмслева, Р. Барта, М. Бахтина, В. Шкловского, Мартине, Ю. Кристевой. Каждый из этих ученых был автором своей теории, иногда создавал свою школу. Из целостных направлений стоит упомянуть лингвистику речи. Занятия литературоведением и лингвистикой оказали мне неоценимую помощь, помогая разобраться в специфике музыкальной речи, в специфике музыки в целом. Благодаря такому расширению методологии многие явления получили свое место. В конечном счете у меня создалась целостная теория, имеющая непосредственное отношение к проблеме музыкального текста.

Забавные случаи

Я решил рассказать о забавных случаях, в которых участвовали некоторые мои коллеги. Начну с человека, которого особенно любил, но которого, к сожалению, уже нет, как, впрочем, и многих других. Я имею в виду Владимира Зака. Владимир Зак был личностью яркой и уникальной. Многогранно одаренный, он распространял вокруг себя волны обаяния. Многие, знавшие его, подтверждают, что его улыбка была неотразимой. В ней светилась доброта, доброжелательность, и каждому казалось, что эта доброжелательность адресована только ему. От Зака было трудно оторваться. Он брал вас за пуговицу и начинал рассказывать о том, какой вы замечательный, талантливый, необыкновенный. И хотя вы понимали, что во многом эта лесть следствие его доброжелательности, тем не менее слушали не без удовольствия.

Зак был великолепным музыкантом. Он прекрасно владел фортепиано, в душе был композитором, хотя его композиторская судьба, к сожалению, не сложилась, неплохо пел и вообще чувствовал себя в музыке, как в родной стихии. В Союзе композиторов, где он работал, Зак был всегда окружен толпой поклонников и поклонниц. Его полная остроумия и яркая речь всегда собирала вокруг него слушателей.

Я уже сказал, что Зак был многогранно талантлив. Среди его талантов был и талант имитации. Он блистательно имитировал речь своих знакомых, друзей, начальников, доставляя этим огромное удовольствие, в том числе и последним. Я считаю, что Зак был выдающимся имитатором, хотя знал и других. Я слышал Андроникова, часто общался с Михаилом Вайманом, которые тоже обладали этой же способностью, но никто не делал это с таким блеском остроумия, как Зак. Зак не только имитировал интонацию, но ему была доступна психика человека, которому он подражал, стиль его речи, его поведения. Поэтому, когда он занимался имитацией, на сцене появлялся персонаж, который был фактически двойником оригинала.

Однажды я зашел к Заку по делу. В институте, в котором я работал, подготовили новый том «Истории отечественной музыки». Однако Хренников, бывший тогда первым секретарем Союза композиторов, сделал все возможное для того, чтобы этот том не попал в печать. Ему, видите ли, не понравились разделы, посвященные его творчеству. В институте мне поручили разузнать обстоятельства этого дела и попытаться продвинуть том к публикации.

В то время секретарем Союза композиторов по музыковедению был Всеволод Всеволодович Задерацкий. Его обязанностью было приходить хотя бы раз в неделю в Союз композиторов с тем, чтобы решать какие-то насущные вопросы. Однако Всеволод Всеволодович этого не делал. Я трижды приходил в Союз композиторов, надеясь его застать, но мои надежды не оправдывались – Всеволод Всеволодович отсутствовал. Где он находился, никто не знал. На четвертый раз я рассвирепел и пошел к Заку, взял у него лист бумаги, вынул фломастер и написал следующее: «Знающего о месте нахождения В.В. Задерацкого на территории Советского Союза прошу позвонить по такому-то телефону». И приписал: «Вознаграждение три рубля». Зак, который нависал надо мной, смотря, что я там пишу, сказал:

– Ну, напиши пять. Все-таки секретарь!

Я переправил три на пять и сказал:

– Вот тебе пятерка. Подавись!

Зак вытянул из моих рук лист бумаги и, как-то приплясывая, стал ходить по комнате и говорить:

– А сейчас иди в консерваторию, и если ты его там не найдешь, я сам повешу это объявление.

Я понял, что никакого объявления он не повесит, и побрел в консерваторию.

Когда я поднимался по мраморной лестнице, навстречу мне сбегал стремительный Ю.Н. Холопов. Поравнявшись со мною, он спросил:

– Скажите, Вам не попадался Всеволод Всеволодович Заде-
рацкий?

Как-то раз, когда я еще жил в Ленинграде, в дверь раздался звонок. Я открыл ее и, к своему удивлению, увидел на пороге Льва Абрамовича Мазеля.

– Лев Абрамович! – вскричал я. – Как я рад вас видеть! Заходите, выпьем чаю!

– Нет, нет, чай я пить не буду. Я принес Вам в подарок свою книгу.

И протянул мне книгу о музыкальной форме. При этом он сказал:

– Я прошу Вас обратить внимание на первые строчки «Введения».

Я открыл книгу. Там было написано, что в книгах о музыкальной форме особенно нуждаются военные дирижеры. Действительно, книга была издана в каком-то военном издательстве и предназначалась для военных дирижеров.

А Л.А. добавил:

– Вы не знаете, почему военные дирижеры более других нуждаются в книгах о музыкальной форме?

Мы рассмеялись, а Л.А. откланялся и удалился.

В 1965 году меня неожиданно пустили в туристическую поездку во Францию на музыкальный фестиваль в Бордо, организованную Союзом композиторов. Я ожидал, что меня, как и других, вызовут в райком для прохождения специальной комиссии, где обычно задавали вопросы идеологического характера. Однако ничего этого не случилось, и мои документы были оформлены в обход райкома. Когда я вернулся из Франции, наш тогдашний председатель Андрей Петров сказал:

– Я так и не понял, почему тебя пустили. Но еще больше я не понял, почему ты вернулся.

Группа была разношерстная. Был композитор с женой из Украины, два композитора из Армении, один из Латвии, и кто-то еще, всех не помню. Поездка была довольно насыщенной и интересной. Мы были пять дней в Париже, три дня в Бордо, а остальное время ездили по разным областям Южной Франции. Разумеется, посещали все выдающиеся музеи, в том числе Лувр, Музей Родена, Музей современного искусства во дворце Шайо.

Среди экскурсантов были Виктор Абрамович Цуккерман с женой Гортензией Павловной, с которыми я сблизился во время поездки. Поскольку я не знал французского языка, я старался находиться вблизи нашей хорошенькой гидши из Москвы. В результате моя любознательность переросла в роман. Мы неплохо проводили время вместе, но роман, к сожалению, не получил продолжения.

Свидетельство¹

Этот день начался рано утром со стука в дверь.

В то памятное лето 1941 года мои родители снимали маленькую комнату в Сестрорецке под Ленинградом, в дачном поселке, принадлежащем Ленсовету, где работал отец. Поселок находился между железной дорогой и речкой. То было царство солнца, песка, соснового леса; царство, которым безраздельно владела вооруженная до зубов деревянными ружьями, саблями, пистолетами босоногая компания мальчишек, без устали игравшая в войну, в казаки-разбойники, в мушкетеры и только иногда делавшая перерыв на ловлю рыбы или прогулки за ягодами.

Стук повторился. Отец встал, вышел и через минуту вернулся, сообщив, что его срочно вызывают в комендатуру поселка. Помню встревоженное лицо матери: в те времена такой вызов мог означать все, что угодно, и хотя подлинной причины тревоги я тогда не понимал, ее состояние передалось и мне. Мы тоже встали, и мать стала готовить завтрак. Ждали отца. Он вернулся через час и произнес только одно слово: война. Мы оцепенели. Никто не задавал вопросов: с кем война, почему война – война могла быть только с фашистской Германией. Ее ждали, к ней готовились, и вот она пришла.

Наскоро позавтракав, отец уехал в город, чтобы явиться в военкомат.

Я отправился на место ежедневного сбора нашей компании – на пригорок к Кривой сосне. Мы сидели потерянные, выбитые из привычной колеи, перебрасывались редкими фразами и не знали, куда себя деть. Играть в войну, когда она стала реальностью – пусть пока и отвлеченной – не хотелось.

¹ Опубликовано: Музыкальная академия. 1997. № 4.

От нечего делать мы пошли бродить по поселку в надежде раздобыть какие-нибудь сведения. Так, проходя мимо одного из домов, мы наткнулись на «тетю». Она была одета в гимнастерку с какими-то петлицами. Ее довольно полная фигура, перетянутая широким военным ремнем, как бы распространялась в противоположные стороны. С пухлых губ свисала огромная папироса. «Ну вот, – произнесла она, не вынимая изо рта папиросы, когда мы с ней поравнялись, – теперь против нас объединятся все “империалисты” и нам полный ...». Услышав знакомое слово из уст «тети», да еще в контексте, с которым, разумеется, никак не могли согласиться, мы в изумлении остановились. А та, увидев в нашей босоногой команде благодарную аудиторию, принялась митинговать. Она выбрасывала вверх руку с зажатой в кулаке папиросой и выкрикивала патриотические лозунги, ничуть не смущаясь тем, что они никак не вязались с ее предыдущим заявлением. Мы повернули и пошли прочь и, уходя, еще долго слышали воинственный голос митингующей перед соснами «тети».

Мы пришли на наше излюбленное место – на берег резвой и ласковой речушки Сестры, давшей имя городку, в котором жили. Некоторое время молча смотрели, как мимо проплывали ветки, листья, шишки. Потом кто-то размахнулся и со злостью запустил камнем в плывущую доску; кто-то последовал его примеру, и вот уже все с криком: «Огонь по фашистскому крейсеру!» – лупили по доске камнями... да вдруг словно осеклись.

Снова уселись и долго молчали. Я оглянулся вокруг. Что-то странное происходило со временем. Все оставалось таким же, как вчера. Так же ослепительно сверкала листва, и солнечные лучи светящимся туманом прослаивали сосновый бор. Нагретый хвойный воздух, казалось, звенел от зноя, пения птиц и бесчисленных стрекоз, источая столь хорошо знакомую летнюю лень. «А вдруг, – подумал я, – все это неправда, и никакой войны нет, ведь все осталось таким же, как вчера». И тут острое чувство непоправимости происшедшего холодным ножом вошло мне в сердце, и я понял, что все правда, что все кончилось – и лето, и игры, и вообще вся прежняя жизнь. Просто два времени – вчерашнее, случайно задержавшееся, и сегодняшнее с его реальным страшным смыслом – сошлись

в одном месте, и надо было просто преодолеть этот обман и понять, что вся эта дивная, разлитая в природе красота, вся эта восхитительная благодать стали, по существу, уже незаконными.

Я встал и пошел домой. Надо было чем-то себя занять. Я вспомнил, что одно дело у меня осталось незаконченным, а я с детства не любил недоделанных дел. У наших соседей по даче была милая трехлетняя дочурка, с которой я иногда играл. А на дорожке торчал засохший корень, о который она нередко спотыкалась и расшибала свои ножки. Я давно решил его срубить. Да все – недосуг. И хотя подсознательно я понимал, что теперь это вроде бы уже ни к чему, просто из упрямства взял свой детский топорик и стал рубить.

И тут неожиданно для самого себя я загадал: если срублю быстро, то и война будет скорой и легкой. А если буду рубить долго, то... Впрочем, об этом не хотелось и думать.

Я рубил до самого вечера. И потом, когда многие отчаивались и роптали, видя, как затягивается война, я молчал, ибо мне было дано знание.

А вечером был первый авианалет. Со стороны Финляндии появились два немецких самолета и стали бомбить расположенный неподалеку железнодорожный мост. Все жители поселка высыпали на улицу и, нимало не заботясь (по неопытности) о своей безопасности, смотрели за первым для них боем – первым свидетельством начавшейся войны. Самолеты пикировали на мост, и мы слышали разрывы бомб (как потом выяснилось, попаданий, к счастью, не было). И вдруг из-за леса ударили наши зенитки, о существовании которых никто не подозревал. Белые облачка разрывов все более сгущались, окружая вражеские самолеты, и наконец один из них вздрогнул, стал отлетать и вдруг камнем пошел вниз, оставляя за собой шлейф черного дыма, а второй спешно улетел. Где-то за лесом прогремел гулкий взрыв, отозвавшись долгим эхо. Мы стояли молча, прислушиваясь к нему, словно оглушенные, как бы придавленные всем увиденным. Никто не кричал «Ура!», не прыгал от восторга. Все стали тихо расходиться.

Мимо нас только что прошла смерть.

Мать тоже пошла в дом, и я понял: собирать вещи.

Действительно, на другой день отец прислал за нами полуторку, и, погрузившись в нее вместе с соседями, мы уехали

в Ленинград, оставив за собой недожитое лето, недоигранные игры и вообще всю прежнюю, такую счастливую, как казалось, жизнь. Мы уезжали в неизвестность.

* * *

И вот случилось так, что этот первый день войны повторился. Но уже в искусстве.

Шел 1942 год. Ленинградская консерватория и существовавшая при ней школа-десятилетка, в которой я учился, находились в Ташкенте <...>.

22 июня 1942 года, в годовщину начала войны, оркестр Ленинградской консерватории, состоявший из педагогов, аспирантов и студентов, под управлением Ильи Александровича Мусина сыграл I часть Седьмой симфонии Шостаковича. То было третье – после премьер в Куйбышеве и Москве – исполнение прославленной впоследствии партитуры¹. Оно произошло в Клубе швейников, где в то время размещалась Ленинградская консерватория вместе со всеми своими подразделениями. В зале царил напряженная атмосфера ожидания чего-то очень важного и значительного. Как только зазвучала музыка, все внешнее перестало для меня существовать. Музыка мгновенно и властно захватила меня и повела за собой,

¹ Партитура Седьмой симфонии попала в Ташкент благодаря И.Д. Гликману, о чем он поведал в своем предисловии к книге «Письма к другу. Дмитрий Шостакович – Исааку Гликману» (СПб., 1993). Прочитую это место. После того как Шостакович сыграл ему симфонию, Гликман завел речь о ее возможной переписке. «Дмитрий Дмитриевич сказал: “Симфония стала модной. Сюда приезжают курьеры из разных городов и просят моего содействия в переписке партитуры. Я им, конечно, ничем помочь не могу, и мне приходится от них отбиваться. Курьеры, курьеры, курьеры. 35 тысяч одних курьеров!”. Прочитировав Хлестакова, Дмитрий Дмитриевич расхохотался. Став снова серьезным, он сказал: “Но будь спокоен. Считаю, что ты уедешь в Ташкент с переписанной партитурой. Я постараюсь это сделать”. Так оно и случилось. В середине мая я улетел в Ташкент с партитурой Седьмой, а спустя пять недель она была исполнена силами Ленинградской консерватории под управлением И.А. Мусина. Это было второе по счету исполнение в нашей стране и за рубежом, после мартовских премьер в Куйбышеве и Москве». (С. 28). То есть фактически третье.

и я послушно последовал за ней по замысловатым и неведомым тропам, забираясь все дальше и дальше и дивясь открывавшемуся мне неведомому миру новых звучаний. Странности громоздились одна на другую, но были так невообразимо увлекательны, что хотелось, чтобы они не прекращались. То был какой-то новый мир. Он словно воздвигался на моих глазах, превращаясь во что-то структурно реальное, почти видимое, осязаемое, а не только слышимое. А главное, он внушал ту уверенность в будущем, которая была так нам нужна, так желанна в дни столь частых поражений...

Но главное (для меня) случилось тогда, когда музыка успокоилась, когда у скрипок стала неспешно подниматься и расти неизъяснимой красоты мелодия; когда ее говорящим фразам ласково, словно успокаивающе отвечал гобой. Помню, как завораживали восхитительные подъемы струнных, которые уводили в какие-то заоблачные выси, когда музыка, казалось, начинала излучать пронзительный солнечный свет и взору открывались глубокие, прекрасные дали; помню, как запела флейта-пикколо соло, ей вторила скрипка, и в музыке, казалось, навсегда воцарились покой, тишина, мир и струилось только счастье...

Именно в этот момент произошло то, что я пережил тогда как чудо.

Внезапно словно разорвалась пелена, и память вернула мне забытое. Перед моим внутренним взором возник первый день войны во всей своей неправдоподобной красоте и солнечном блеске, и я снова увидел себя среди сосен на песчаном берегу, снова вернулись запахи того дня – хвои, цветов и трав, – эти самые верные носители памяти. *Музыка возродила мне пережитое прошлое.* Это было, как скачок через пространство и время. Такое происходило со мной впервые. Когда же в эту картину красоты и покоя вторгся тихий, но путающий ритм маленького барабана, сомнений уже не было – именно так мы восприняли начало войны; тогда она была для нас только словом, отвлеченным понятием, еще достаточно далеким, чтобы стать переживанием. Переживания пришли позже вместе с боями, отступлениями, сдачей городов, массовой гибелью, морем крови и дымом пожаров. Ужас надвигался на нас постепенно и неуклонно, загоняя нас на окраины страны, в самые глухие

ее уголки. Он рос вместе с похоронками, блокадой Ленинграда, голодом и болезнями. Все это сливалось вместе, наполняя слово «враг» теперь уже вполне конкретным содержанием, абсолютно ясным и для детского сознания. Но ведь именно это происходило и в музыке: образ врага рос, увеличивался в объеме и менялся на глазах, заполняя собой все пространство и обретая угрожающий облик. Все было, как в кино, когда объектив переходит с дальнего плана, с едва различимых контуров движущегося предмета, на ближний и крупный, когда предмет, кажется, уже не вмещается в рамки кадра¹. *Зримость* музыки была потрясающей и действовала на воображение убийственно. Казалось, я смотрю увлекательный и страшный фильм про нас самих, про то, что совершается сейчас. Это была «музыкальная хроника» сегодняшнего дня, но возведенная в ранг искусства. Впоследствии стало хрестоматийным трактовать «стык» экспозиции и «эпизода нашествия» как резкий контраст картины мирной жизни и нападения. Могу засвидетельствовать: так это место симфонии тогда и воспринималось. При этом секрет, думается, был в том, что музыка, по сути, ничего не изображала – в традиционном смысле этого слова. Она только *характеризовала*, но при этом добивалась зримого эффекта происходящего действия. Искусство становилось как бы больше себя самого, превращалось в реальность, замещая ее.

...Исполнение завершилось. Я сидел словно оглушенный, подавленный не только силой музыки, но тем, *что именно* она возродила во мне, *что* вернула из моей собственной биографии. Об этой способности искусства я тогда и не подозревал. В те годы я учил Баха, Бетховена, играл Шумана и даже пытался разобраться в непонятном Брамсе. Музыка и жизнь расслаивались и жили отдельно одна от другой, как несовпадающие плоскости. Теперь они слились в нечто единое, и сама возможность такого состояния музыки, такого *совпадения* музыки и реальности была для меня неожиданным открытием. Открытием, которое превратилось в личный музыкальный опыт, благодаря которому Шостакович навсегда вошел в мою жизнь.

¹ Впоследствии мне случалось еще не раз убеждаться в огромном влиянии кинодраматургии и техники кино – от хроники до мультипликации – на образное мышление Шостаковича.

Вот почему возникшие позже разговоры о том, что Седьмая симфония-де вовсе и не посвящена войне и вообще писалась еще до нее, казались мне начисто оторванными от музыки и лишенными ее подлинного *слышания*. Один из друзей молодого Шостаковича, А.А. Ашкенази, как-то рассказал мне, что часть материалов симфонии действительно появилась незадолго до войны. Однако каждому музыканту ясно, что одно дело материалы и совершенно другое – целостное произведение со своей драматургической концепцией, в которой эти материалы обрели свои окончательные контекстуальные функции. И уже совсем особый разговор – восприятие произведения в контексте тех исторических событий, которые насыщают его своим содержанием. Конечно, каждое значительное художественное явление, расставаясь со своим временем, что-то теряет, но что-то и приобретает. Теряет в живой непосредственности восприятия, но обретает некий более широкий радиус действия. По прошествии определенного времени его смысл словно раздвигается, становится более емким. В круг содержания попадает многое из того, что имеет общие черты с теми возможными событиями, которые могли послужить первоначальным творческим импульсом. Так произведение оказывается в рамках некой определенной содержательной парадигмы, позволяющей соотносить его внутренний мир с явлениями, в чем-то аналогичными или, точнее, эквивалентными друг другу. На этом основании, думается, и возникает то, что мы порой именуем *обобщением*. Нечто похожее произошло и с Седьмой симфонией Шостаковича, дав повод для ее осмысления как произведения, посвященного не только событиям войны, но и тоталитарным обществам в целом.

И все же для тех, кто оказался свидетелем ее появления на свет, Седьмая симфония Шостаковича навсегда останется музыкальным памятником великой и трагической эпохи. И в этом, думается, заключено ее непреходящее *первичное* историческое значение.

Формулировки¹

Кое-что о времени:

Чем больше думаешь о жизни, тем меньше от нее остается.

Прошлое подобно колодцу: заглядывая в него, видишь смутный силуэт, в котором с трудом узнаешь себя.

Прошлое кажется мгновением, а будущее – теряющейся в туманной дали перспективой. Хотя все, конечно, наоборот.

«Время идет, бежит, движется» – это только так говорится. На самом деле оно неподвижно. Идем, бежим, движемся мы сами – разумеется, до определенного времени.

Прошлого не существует, так как это то, чего уже нет. Настоящего нет, так как оно мгновенно исчезает. О будущем и говорить смешно: неизвестно, будет ли оно. Все категории времени – фантомы нашего мышления. Мы приписываем их реальности, чтобы как-то ориентироваться в потоке событий.

Бог и образ Бога – не одно и то же. Бог может быть только один, а его образов – множество. Парадокс, однако, заключается в том, что Его единство доказывается как раз существованием множества Его интерпретаций: самые разные народы – от первобытных до высокоцивилизованных приходят к одной и той же теологической идее, только в разных ее формах – от примитивных до вполне эзотерических.

Женщины потому так много говорят, что им нечего сказать. Это просто кинетика языка.

¹ Так Марк Генрихович называл собственные афоризмы и стихотворения.

Стихи

Белая ночь

А Ленинград томительно красив.
Когда все спит, и площади пустынно,
Он возрождается, как вдохновенный миф,
Людьми забытый и невинный.

И нет уже безумья суеты,
И злобы муравьиных полчищ.
Есть только линии спокойной красоты,
И вечность, что глядит на город молча.

Дворцы заснули. Тишина окрест.
Мелодия Невы легко струится.
И ночь среди пылающих небес
Свершает свой полет как медленная птица.

Белая ночь

Вариант

А Ленинград мучительно красив.
Когда белеет ночь, и площади пустынно,
Он возрождается, как позабытый миф,
Хранящий истину в скрещении чистых линий.

И нет уже корыстной суеты,
Снующих муравьиных полчищ.
Есть только миф спокойной красоты
Да вечность, что глядит на город молча.

Дворцы заснули. Тишина окрест.
Мелодия Невы беззвучная струится.
И ночь в сиянии распахнутых небес
Свершает свой полет как царственная птица.

* * *

О, сколько верст я прошагал
По тротуарам Ленинграда!
Что там терял я, что искал –
И вспоминать теперь не надо б.

Но память дошлая моя,
Как верноподданный чиновник,
Ведет каталог бытия,
Стараясь каждый миг запомнить.

И прошлое всегда со мной.
Оно бредет усталой тенью,
Качает старой головой
И подвергает все сомнению

Оно со мною ест и пьет,
Нашептывает свои мысли,
И кажется мне, что мой рот
Лишь репродуктор его истин.

И я гоню его, гоню,
В подвалы мозга запираю,
И сорок раз потом на дню
Запоров крепость проверяю.

Но только наступает ночь,
Засовы отпадают сами,
И я не в силах перевозмочь
Тот праздник, что справляет память.

И вот вхожу я в отчий дом,
И узнаю, не узнавая.
Круг абажура над столом,
Как в детстве, стынут чашки с чаем.

Из-за стола встает отец,
И мама смотрит, улыбаясь.
О, наконец-то! Наконец!
Ведь мы совсем не расставались!

Воспоминание

В ночь глухую, непогодную,
Если в окнах свист и плач,
Я иду гулять по городу,
Натянув на плечи плащ.

Разбредаются прохожие,
И пустеет Петербург.
Лишь висит бесцельным сторожем
На углу фонарный круг.

Ветер воет с диким норовом,
И волну несет к стене.
В этот час я с гордым городом
Говорю наедине.

Я иду его проспектами,
Переулками бреду,
И вопросы безответные
Беспрестанно задаю.

Но молчат громады строгие.
Странно им и горько мне.
Притаилась здесь история
Словно выстрел в тишине.

* * *

О, город мой! Не думай обо мне.
Забудь, прости мое изгнание.
В моей изменчивой судьбе
Созрели зерна расставанья.

О, верь – то не моя вина.
Былые жертвы не забыты.
Но бьется мутная волна
У берегов твоих гранитных.

И снова черви роют ход,
А воронье сбивает стаи,
И черный вечер настает
И катастрофы предвещает.

Встает кровавая луна.
В глазницах окон пляшет пламя.
О, город мой! Судьба одна!
И нет границы между нами.

И в час, когда всевышний гром
Расколет воздух, твердь и небо,
Паду на камне я твоём,
Как будто бы нигде и не был.

* * *

Внимать поэзии.
Пить терпкий сок стихов.
Искать созвездья звуков, смыслов.
И видеть, как за гранью слов
Восходит мир в кристаллах мысли.

* * *

Я верю в приметы,
В созвездья, в планеты.
Я верю, что где-то
На все есть ответы.

Для нас они скрыты –
Тайно замкненны.
Для нас – лишь картинки,
Для нас – лишь знамена.

Проникнуть в их смысл,
Постичь тайны сущего –
Поверить в Творца
И его всемогущество.

* * *

В белесом сумраке ночей,
Когда ни сна, ни мысли нет,
Вдруг засверкает соловей
И сразу даст на все ответ.

Ретина, 1978





С отцом Генрихом Григорьевичем Арановским. 1940-е



Марк Арановский. Ленинград. 1960-е



Выступление на творческом вечере Давида Кривицкого
в клубе завода Сухого



Р.З. Фрид, М.Г. Арановский и П.А. Геккер



А.Л. Островский, В.С. Фомин и М.Г. Арановский



С аспиранткой Еленой Фесенко



С художницей Ириной Бируля на открытии ее выставки
в Государственном институте искусствознания



С сотрудниками Отдела современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания
Слева направо: Л.О. Акопян, А.А. Баева, Н.О. Власова,
Н.Ю. Плотникова, Г.Б. Шамилли, З.А. Имамутдинова.



С внучкой Катей



В холле Государственного института искусствознания. 2008

ПРИЛОЖЕНИЯ

Список основных научных трудов М.Г. Арановского

Книги

1. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
2. Симфонические искания. Л., 1979.
3. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
4. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
5. Рукопись М.И. Глинки «Первоначальный план оперы “Руслан и Людмила”». Факсимиле. Транскрипция. Исследование. М., 2004.
6. Рукопись в структуре творческого процесса (Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества). Глинка, Римский-Корсаков, Чайковский, Рахманинов, Прокофьев. М., 2009.
7. Возвращаясь к Шостаковичу. М., 2010 (посмертно).

Статьи

8. О некоторых стилевых особенностях лирической мелодики С. Прокофьева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 2. Л., 1963.
9. Романтизм и русская музыка // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965.
10. Стилиевые черты инструментальной мелодики С. Прокофьева // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 4. Л., 1965.
11. Вторая симфония Салманова // Советская симфония за 50 лет. Л., 1967.
12. Путь к расцвету (О среднем периоде творчества С. Прокофьева) // Советская музыка. 1968. №4.
13. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 10. Л., 1971.
14. Речевая ситуация в драматургии оперы С. Прокофьева «Семен Котко» // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972.

15. Проблема жанра в вокально-инструментальных симфониях Шостаковича // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 12. Л., 1973.

16. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. М., 1974.

17. Некоторые психологические предпосылки пространственного восприятия музыки // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. М., 1974.

18. Опыт построения модели творческого процесса композитора // Методологические проблемы современного искусствоведения. Вып. 1, Л., 1975.

19. Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы семантики музыки // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 15. Л., 1977.

20. То же на немецком языке // Arbeitshefte. Akademie der Künste. Berlin, 1984.

21. Сознательное и бессознательное в творческом процессе композитора // Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.

22. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное. Природа. Функции. Методы исследования. Материалы международного конгресса. Т. 2. Тбилиси, 1978.

23. Два очерка о «Руслане» (Творческий процесс М. Глинки; На рукописных материалах) // Советская музыка. 1979. № 7.

24. К изучению музыкальной логики как явления культуры // Методологические проблемы науки и культуры. Куйбышев, 1979.

25. О развитии системных представлений в советском теоретическом музыкознании // Методологические проблемы современного искусствоведения. Вып. 3. Л., 1980.

26. Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10.

27. То же на немецком языке // Beitrage zur Musikwissenschaft. Heft 3–4. 1983.

28. Симфония (совм. с Б. Ярустовским и В. Аксеновым) // Музыка XX века. Кн. 3. М., 1980.

29. Заметки о творчестве Д. Шостаковича // Советская музыка. 1981, № 9.

30. Путь ученого // Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования. Вып. 2. Л., 1981.

31. Симфоническое творчество // Салманов В.Н. Материалы. Исследования. Воспоминания. Л., 1982.

32. На рубеже десятилетий (судьбы авангарда 60–70-х годов) // Современные проблемы советской музыки. Л., 1983.

33. Интонация, отношение, процесс // Советская музыка. 1988. № 12.

34. О месте понятия «отношение» в теоретической концепции Асафьева // Б.В. Асафьев и советская музыкальная культура. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции. М., 1986.

35. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. М., 1987.

36. Специфика оперы в свете теории общения // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988.

37. К интонационной теории мотива // Советская музыка. 1988. № 6, 8.

38. То же на болгарском языке // Музикални хоризонти. [София]. 1990. № 4.

39. То же на немецком языке // Musikometrika. [Bochum]. 1993.

40. Века связующая нить (О сюите для баса и фортепиано «Сонеты Микеланджело Буонарроти» Д. Шостаковича // Новая жизнь традиций. М., 1989.

41. Концепция музыкального стиля в работах М.К. Михайлова // Михайлов М.К. Этюды о стиле в музыке. Л., 1990.

42. Tonologische Analyse der Melodie und einige Frage der Semantik des musikalischen Tons // Musikometrika 3. [Bochum]. 1991.

43. Zur Tonhohentheorie des Motivs // Musikometrika. [Bochum]. 1993.

44. Два этюда о творческом процессе (Чайковский, Рахманинов) // Процессы музыкального творчества. М., 1993.

45. Реформатор музыкальной науки. К развитию теории переменных функций (Отмечая 100-летие со дня рождения Ю.Н. Тюлина) // Музыкальная академия. 1994. № 4.

46. Находки и ошибки творческой интуиции (Из рукописного архива П.И. Чайковского) // П.И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти (1893–1993). М., 1995.

47. «Высокое» и «низкое» в поэтике Д. Шостаковича // Элитарное и массовое в русской художественной культуре. М., 1996.

48. О границах теории музыки // Теория художественной культуры. Вып. 1. М., 1997.

49. Симфония и Время // Русская музыка и XX век. М., 1997.
50. Музыкальные «антиутопии» Д. Шостаковича // Там же.
51. Мелодические кульминации века // Там же.
52. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Там же.
53. Расколотая целостность // Там же.
54. История музыки и тип творческого процесса (К постановке вопроса) // Процессы музыкального творчества. Вып. 2. М., 1997.
55. Инакомыслящий // Музыкальная академия. 1997, № 4.
56. Вызов времени и ответ художника (Посвящается Шостаковичу) // Там же.
57. Свидетельство // Там же.
58. О границах теории музыки // Теория художественной культуры. Вып. 1. М., 1997.
59. One small task and big theoretical questions // *Musikologica. Olomuc.* 1997.
60. О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева // Келдышевский сборник. М., 1999.
61. К вопросу о формировании художественной картины мира в русской музыке XIX века // Вопросы музыкознания. Тбилиси, 2001.
62. От внемузыкального к музыкальному (К изучению творческого процесса М.И. Глинки) // Процессы музыкального творчества. Вып. 5. М., 2002.
63. Вопросы терминологии или о пользе быть наивным // Музыкальное содержание: наука и педагогика. М.; Уфа, 2002.
64. Традиции высокого академизма и новаторство // Петербургская консерватория в мировом музыкальном процессе. 1862–2002. Материалы международной научной сессии, посвященной 140-летию консерватории. СПб., 2002.
65. Баховедение в Санкт-Петербурге // Музыкальная академия. 2003. № 3.
66. Головинский – человек и исследователь // Головинский Г. Статьи, воспоминания. М., 2003.
67. Слышать Глинку // Музыкальная академия. 2004. № 2.
68. К истории рукописи М.И. Глинки «Первоначальный план оперы «Руслан и Людмила» // Музыка России. Вып. 1. М., 2004.
69. Рукопись в творческом процессе Римского-Корсакова // Музыка России. Вып. 2. М., 2004.

70. К истории создания «Китежа». Эскизы. Черновики сценария и либретто // Музыка России. Вып. 2. М., 2004.

71. Миссия Глинки // Михаил Иванович Глинка. СПб., 2004.

72. О перспективах современной музыковедческой глинкианы // М.И. Глинка и музыкальный театр. Сборник статей. СПб., 2004.

73. Идея Балакирева – воплощение Чайковского // М.А. Балакирев. Личность. Традиции. Современники. СПб., 2004.

74. Исследователь русской музыки (О В.А. Цуккермане) // Музыкальная академия. 2004. № 1.

75. Музыка – явление бесконечное [Интервью в связи с 75-летием] // Там же.

76. Психическое и историческое // Процессы музыкального творчества. Вып. 8. М., 2005.

77. Принцип «речевой маски» // Вестник истории, литературы, искусства РАН. Т. 3. М., 2006.

78. Автографы партитуры оперы Глинки «Руслан и Людмила» в фондах Российской национальной библиотеки // Рукописные памятники. Вып. 10: Мировая музыкальная культура в фондах Отдела рукописей Российской национальной библиотеки. СПб., 2006.

79. Время и судьба // Музыкальная академия. 2006, № 3.

80. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2007.

81. Архитектонический слух и музыкальная логика // Там же.

82. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время (в соавторстве с А.А. Бендицким) // Там же.

83. Музыка XX века и теория искусства // XX век и история музыки. М., 2007.

Составление и редактирование коллективных работ

1. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей. М., 1974.

2. Вопросы музыкального стиля. Л., 1978.

3. *Салманов В.Н.* Материалы, исследования, воспоминания. Л., 1982.

4. Музыка XX века. Очерки. Кн. 5А, 5Б (совм. с Д.В. Житомирским). М., 1987.

5. Теоретические проблемы современного искусства. Сборник статей. М., 1992.
6. MUSICA. Сборник статей. М., 1994.
7. Русская музыка и XX век. Коллективная монография. М., 1997.
8. Музыка России. Сборник статей. Вып. 1, 2. М., 2004.
9. Музыка как форма интеллектуальной деятельности. Сборник статей. М., 2007.
10. XX век и история музыки. Сборник статей. М., 2007.
11. Музыкально-теоретические системы XX века. М., 2011.

Диссертации, защищенные под руководством М.Г. Арановского

Кандидатские:

Кац Юлия Вольфовна

О новых формах диатоники в русской музыке начала XX века (К проблеме различий диатонических и хроматических ладов). Ленинград, 1976.

Белова Светлана Николаевна

Черты стиля инструментальной мелодики Д.Д. Шостаковича. Ленинград, 1979.

Банявичене Дануте-Мария Владовна

Литовская советская симфония на современном этапе (1965–1975). Ленинград, 1982.

Рыжкова Наталья Александровна

Проблемы индивидуализации тематизма и формы в современной советской инструментальной музыке. Ленинград, 1982.

Беленкова Ирина Яковлевна

К проблеме диалога в опере (На материале лирико-психологической оперы П.И. Чайковского). Ленинград, 1983.

Саввина Людмила Владимировна

Соотношение мелодии гармонии в произведениях Д.Д. Шостаковича. Ленинград, 1983.

Земзаfe Ингрида Давидовна

Взаимодействие серьезных и массово-развлекательных жанров в европейской музыке первой половины XX века. Ленинград, 1984.

Бакиш Людмила Семеновна

Мир поэта в музыке Н.Н. Сидельникова (Поэзия и ее влияние на стиль, метод мышления композитора). Москва, 1991.

Болашвили Кетеван

Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции. Москва, 1991.

Абдуллаева Лейла Вейсаловна

Эволюция принципов формообразования в творчестве азербайджанских композиторов. К проблеме взаимодействия национальных и общеевропейских традиций. Москва, 1992.

Шаймухаметова Людмила Николаевна

Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. Москва, 1994.

Галиева Юлия Нилевна

Венгерская инструментальная музыка второй половины XX века: вопросы музыкального языка, формы и жанра. Москва, 1995.

Шелудякова Оксана Евгеньевна

Мелодика эпохи позднего романтизма: стилевые аспекты. Москва, 1996.

Гаврилова Вера Сергеевна

Стилевые и драматургические особенности оперы С.С. Прокофьева «Огненный ангел». Москва, 2004.

Докторские:

Шаймухаметова Людмила Николаевна

Семантические процессы в музыкальной теме. Москва, 2000.

Шелудякова Оксана Евгеньевна

Феномен мелодики в музыке позднего романтизма. Магнитогорск, 2006.

Научное издание

**Марк Генрихович
Арановский**

**МУЗЫКА.
МЫШЛЕНИЕ.
ЖИЗНЬ**

Статьи, интервью,
воспоминания

Ответственная за выпуск *Н.М. Мышковская*

Редактор *Н.А. Борисовская*

Оформление обложки: *В.Ю. Яковлев*

Корректор *Г.А. Мецерьякова*

Компьютерная верстка *Н.В. Мелковой*

Подписано в печать 02.10.2012

Формат 60×88¹/₁₆. Гарнитура NewBaskervilleC
Тип. зак.

Оригинал-макет подготовлен
в Государственном институте искусствознания
125009, Москва, Козицкий переулок, д. 5