



ISSN 2782-3598 (Online), ISSN 2782-358X (Print)

## Теория музыки

Научная статья

УДК 781.61

DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

### Принцип замкнутого становления музыкальной формы: функциональный и семантический аспекты

**Наталья Владимировна Девуцкая**

*Воронежский государственный институт искусств,*

*г. Воронеж, Россия,*

*denatusha@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7454-5981>*

**Аннотация.** В творческом процессе задачу созидания художественно цельной и законченной формы изначально ставит, а затем решает её автор. Произведение предстаёт как результат принятых решений, последствия которых побуждают интерпретировать их роль и значение. Пребывание в широком поле композиционных возможностей подталкивает аналитика к поиску критериев их упорядочивания. В настоящем исследовании данная функция поручена двум универсальным по своей природе принципам, сформулированным в отечественном музыкознании О. Соколовым, – поступательному развитию и замкнутому становлению. Остановившись на втором из них, автор работы рассматривает его проявление в различных жанрах – от миниатюры до циклической формы. На примере произведений М. Мусоргского, К. Дебюсси, А. Веберна, С. Прокофьева и ограничивающих временные рамки Второй прелюдии Ф. Шопена op. 28 (1831) и Струнного квартета № 7 Д. Шостаковича (1960) показаны оригинальные варианты претворения феномена замкнутости, способные расширить представление о его функционально-семантическом потенциале.

Избранный ракурс исследования апеллирует не только к терминологии О. Соколова, вынесенной в название статьи, но и созвучен методологии учёного, распространяющего законы музыкальной формы на литературное письмо. Данное обстоятельство позволяет обратиться к словесным источникам – роману Т. Манна «Волшебная гора», повести А. Чехова «Чёрный монах», «Сказке о царе Салтане» А. Пушкина.

В ходе изучения механизмов замкнутого становления обнаруживается их зависимость от уровня сложности формы и жанрово-стилевых особенностей композиции. В миниатюрах действие принципа реализуется посредством интонационной эволюции на внутритематическом уровне; замкнутость крупных форм становится результатом особой стратегии сопоставления тем. Зачастую оба процесса предопределены драматургически, что неизбежно вовлекает в аналитику не только функциональные, но и семантические ориентиры.

**Ключевые слова:** замкнутое становление, сверхпринцип, Т. Манн, Ф. Шопен, А. Веберн, С. Прокофьев, Д. Шостакович, «Чёрный монах», «Полководец», «Шаги на снегу», «Сказка о царе Салтане»

**Для цитирования:** Девуцкая Н. В. Принцип замкнутого становления музыкальной формы: функциональный и семантический аспекты // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 3. С. 133–154. DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

## Theory of Music

Original article

### The Principle of Self-Contained Formation of the Musical Form: Functional and Semantic Aspects

Natalia V. Devutskaya

*Voronezh State Institute of Arts, Voronezh, Russia,  
denatusha@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0002-7454-5981>*

**Abstract.** In the artistic process the task of creating an artistically integral and completed form is initially set and then solved by the artist who created it. A work of art appears as a result of the decisions made, the outcomes of which compel the recipients of the art work to interpret their role and meaning. Being present in a broad field of compositional possibilities induces the analyzing musician towards a search for the criteria of their arrangement. In the present research work the present function is assigned to two principles, universal in their nature, formulated in Russian musicology by O. Sokolov – those of progressive development and self-contained formation. Turning her attention on the second of them, the author of the work examines its manifestation in various genres – from small-scale works to cyclic forms. By the example of works by Mussorgsky, Debussy, Webern and Prokofiev, as well as Chopin’s *Prelude No. 2 opus 28* (1831) and Shostakovich’s *String Quartet No. 7* (1960), original variants of implementing the phenomenon of self-containment capable of expanding the perception of its functional-semantic potential.

The chosen angle of research appeals not only to Sokolov’s terminology brought out into the article’s title, but is also relatable to the methodology of the scholar who diffuses the laws of musical form on literary writing. The present circumstance makes it possible to turn to verbal sources – Thomas Mann’s novel *The Magic Mountain*, Anton Chekhov’s novelette *The Black Monk*, and Alexander Pushkin’s *The Tale of Tsar Saltan*.

During the process of studying the mechanisms of self-contained formation their dependence on the level of the complexity of the form and the particularities of style and genre is discovered. In the small-scale compositions the action of the principle is realized by means of intonational evolution on an inner-thematic level; the self-contained quality of the large-scale forms becomes the result of a special strategy of juxtaposition of themes. Frequently both processes are predetermined dramaturgically, which inevitably implicates not only functional, but also semantic waymarks into analytics.



**Keywords:** self-contained formation, supra-principle, Thomas Mann, Frédéric Chopin, Anton Webern, Sergei Prokofiev, Dmitri Shostakovich, *The Black Monk*, *The Military Leader*, *Les pas sur la neige*, *The Tale of Tsar Saltan*

**For citation:** Devutskaya N. V. The Principle of Self-Contained Formation of the Musical Form: Functional and Semantic Aspects. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2022. No. 3, pp. 133–154. (In Russ.) DOI: 10.56620/2782-3598.2022.3.133-154

**П**роблема, выступившая смысловым центром настоящей работы, широка и многогранна настолько, что её исследовательский ресурс представляется поистине неисчерпаемым. Как любое масштабное явление, она вмещает и притягивает к себе множество родственных вопросов и тем, образующих самостоятельные научные ветви [1; 2; 3]. Речь идёт о феномене целостности художественной формы, раскрывающемся в диалектическом сопряжении двух «сверхпринципов» (О. Соколов) – поступательного развития и замкнутого становления.

Нисколько не преуменьшая значимости первого, сосредоточимся на втором, привлекающем нас своей имманентной двойственностью. В сравнении с механизмами поступательного развития принцип замкнутого становления безусловно воспринимается и осознаётся как более конкретный. Во многом данное свойство является следствием его ярко выраженной онтологической направленности, предрасполагающей к тому, чтобы отождествить замкнутость формы с завершённостью процесса развития. В таких случаях принцип строения подкрепляется общелогической функцией заключения, что обнаруживает один из самых распространённых вариантов корреляции двух уровней формы – архитектурного и функционального. Значительно расширяют смыслообразу-

ющие возможности принципа замкнутого становления функции, ответственные за достижения разных художественных целей, – специальные композиционные, семантические, драматургические, прогнозирующие и резюмирующие, нарративные, коммуникативные и т. п. Соответственно, при всей кажущейся явственности, внятности и репрезентативности *сверхпринципа* означенная детерминанта, как никакая иная, ставит художника перед сложнейшим выбором<sup>1</sup> согласования законов архитектоники и функциональной стратегии. В последующем анализе будут показаны некоторые градации в применении принципа замкнутого становления, исходя из следующих критериев: принятие замкнутости (репризности, симметрии) в качестве ведущей конструктивно-драматургической установки, координация *сверхпринципа* с функцией завершения, его подчинение логике поступательного развития, исчерпывающего его в предельной точке.

Весьма показательный случай сплетения двух процессов – интонационного и функционального замыкания – представлен в шопеновской Прелюдии *a moll*. В композиции пьесы концептивно отражены две концепционные задачи всего цикла – системная ступенчатость тонального плана и движение из диэзной области в бемольную по воображаемому двухколейному квинтовому кругу. Обе задачи совместными усилиями

удерживают статически-динамическое напряжение циклической формы.

Ввиду обширного количества аналитических версий данной миниатюры коснёмся лишь некоторых аспектов, интересующих в аспекте избранной проблемы.

Тематический план Второй прелюдии весьма экономен. Мелодическую основу пьесы составляет трёхзвучный мотив и производные от него образования: транспозиция, ладовый и интонационные варианты. В конфигурации первомотива и траектории его развития проявляются «родовые» качества большой формы. Так, интервальный «фонд» тематического эмбриона (ч. 4, м. 3, б. 2) подобен микроструктурам периодичных парных групп, складывающихся из тоник рядоположных тональностей в каждой тройке (*C, a, G – a, G, e – G, e, D* и т. д.).

Поначалу аналогию с тональным круговращением намечает цепь мотивов, ограниченных принадлежностью к одной транспозиции пентатонного звукоряда (*e – h – d; d – a – h; h – fis – a; a – e – fis*) и параллельно увязанных с локальными гармоническими устоями из двухслойного квинтового ряда. Ладовая мутация четвёртого мотива и одновременное сохранение его высотной позиции (*a – e – fis / a – e – f*), предпринятые Шопеном далее, в пятом звене (*a – e – f*), вносят в Прелюдию элемент монтажа: заставляют переключить слуховое внимание на диаметрально противоположную зону символического круга. Аналогию с пребыванием в двух секторах тональной диспозиции макро-

цикла усиливают квазигармонические структуры, растворённые в репликах темы. Речь идёт о структуре мажорного квартсекстаккорда, вырисовывающегося в связке второго (с форшлагом) и третьего мотивов (пример № 1). Всего таких структур в Прелюдии – четыре: по одной в первом и втором предложениях, две – в последнем, третьем. Их звуковой состав довольно информативен: в первой паре ярко выражена дизезная направленность, присущая первой половине цикла (*D dur: a – d – fis<sup>1</sup>, A dur: e<sup>1</sup> – a<sup>1</sup> – cis<sup>2</sup>*), во второй – тоники заключительной пары тональностей (*F dur; d moll*).

Пример № 1 Ф. Шопен. Прелюдия *a moll*, такты 17–21

Example No. 1 Frédéric Chopin. *Prelude in A minor*, mm. 17–21



Произошедший в пятом звене (начале третьего предложения) системный слом предопределяет «разворот» формы в режиме сложного двухуровневого замыкания – и как тональной проекции цикла миниатюр, и как отдельной пьесы. В едином пункте сходятся общелогическая, семантически-эвристическая и прогнозирующая функции.

Секвентная последовательность мотивов, возобновлённая в новой фазе развития, приводит к высотному уровню первого, экспозиционного предложения (таблица 1).

Таблица 1. Секвенция мотивов Прелюдии *a moll* Ф. Шопена

Table 1. The Sequence of the Motives in Chopin's *Prelude in A minor*

1 предложение		2 предложение			3 предложение			
<i>e – h – d</i>	~~~~	<i>d – a – h</i>	<i>h – fis – a</i>	~~~~	<i>a – e – fis</i>	<i>a – e – f</i> ~~~~	<i>f – c – d</i> ~~~~	<i>d – a – h</i>

Подхватывая вслед за мотивом  $d-a-h$  логику замкнутости, заключительные (хоральные) аккорды пьесы возвращают инициальный мотив в линии баса и гармонии  $D_7-e-h-d$ , внося дополнительные аргументы к распознаванию *сверх*-принципа (пример № 2).

Пример № 2                      Ф. Шопен. Прелюдия *a moll*,  
такты 21–23

Example No. 2                      Frédéric Chopin. *Prelude*  
in *A minor*, mm. 21–23



К сказанному лишь добавим, что действие принципа замкнутого становления локализуется не только внутри миниатюры, раскрываясь на кратком временном отрезке её звучания. Совместно с предыдущей *C dur*'ной прелюдией они составляют пару, роли в которой, несмотря на жанровое тождество пьес, тем не менее функционально разделены. И если первая безусловно аккумулирует в себе генетические черты жанра – представляет собой свободное прелюдирование, то *a moll*'ная прелюдия, напротив, отличается подчёркнутой концентрированностью, упорядоченностью, графичностью, вплоть до того, что во втором предложении, звучащем квинтой выше первого и закономерно вызывающем чёткие ассоциации со вступлением нового голоса, безошибочно угадываются признаки доминантового ответа.

Обратимся к другому примеру проработки идеи замкнутого становления в рамках лаконичной формы – четвёртой пьесе из квартетного цикла op. 5 А. Веберна. Перед нами тот случай, ког-

да атрибуты принципа замкнутого становления, обнаруживающие себя через репризность и рефренность, оказываются инструментами, помогающими выстроить образно-интонационную фабулу произведения в последовательно-восходящем направлении.

Тринадцать тактов сосредоточенно звучащей тишины, обрамлённой безмолвием продолжительных пауз, отчётливо делятся на внушительный ряд фактурно-композиционных сегментов: *a* – сонорный эпизод (такты 1–2), *b* – фугато (такты 3–4), *c* – канон (такты 5–6), *d* – монодия (такт 6), *e* – гомофонный эпизод на двойной педали (такты 7–9),  $d_1$  – транспозиция монодии (такт 10), *c b a* – реминисценции ранее звучащих разделов, но как бы в обратном порядке (такты 11–12),  $d_2$  – вторая транспозиция монодии (такты 12–13). Фактурная контрастность кратких разделов и рифмованное окончание каждого рельефным семизвучным рефреном подсказывает более крупное членение пьесы на три раздела: такты 1–6, 7–10, 11–13.

Уже с первых тактов пьесы вскрывается диалектика двух интонаций: шестисекундовой  $e - fis$  и её акустически расширенного варианта  $es - fis$ , как будто стремящегося переродиться в нечто гармоничное и возвышенное. Перевоплощение происходит не сразу, и большую часть произведения это недостижимая мечта. То, насколько она несбыточна, композитор показывает уже с первой монодии, берущей своё начало в нейтральной, средней тесситуре (такт 6). Веберн располагает секунду  $e - fis$  в нижнем ярусе интервальной конструкции, что делает её почти незаметной, обыденной. В противоположность ей мягкая закруглённость взлёта обнажает новую интонацию – малую терцию. Как пронзительно звучит

в самой сердцевине пьесы немногословная и хрупкая мелодия первой скрипки! В своей отрешенности она свободна и одинока. Следующая монодия (такт 10) образует первую тематическую репризу в пьесе. Однако этот этап, наделённый специальной композиционной функцией рефрена, скорее, встроен в логику поступательного развития: генеральная интонация «поднимается» на новую ступень и делает ещё один шаг в сторону своего преобразования.

Обобщающая стадия драматургического развития (такты 11–13) распределена между двумя специальными функциями – репризой простой и рефреном рондальной структуры. С точки зрения поэтики Веберновской миниатюры, сжатая реминисценция первых трёх фактурных разделов в репризе – не главная цель. Музыкальная информация спрессовывается, меняется последовательность сегментов и, наконец, обрывается сухим пиццикатным аккордом, отсылающим к аналогичному приёму из начала пьесы. Зеркальная логика движения явно подсказывает приближение финала – смысловой кульминации.

В последней монодии Веберн находит удивительное решение, чтобы «одухотворить» музыкальную материю. В этом есть нечто магнетическое, предопределённое, когда транспозиция рефрена завершает композицию пьесы единственно возможным способом – «превращением» (пример № 3).

Данные примеры, как видно, подтверждают самостоятельность двух задач,

заложенных в *сверх*принципе, – тематического обрамления, порождённого имманентностью общелогических свойств музыкальной формы, и смыслового завершения – как функции содержательно-коммуникативной, сомкнутой с эстетической компонентой. Альтернативные варианты сопряжения тематического замыкания с функцией завершения возможны при освобождении заключительного этапа от сковывающего его фактора репризности и его замещении иными функциями.


Весьма показательным случаем, демонстрирующим преломление принципа замкнутого становления на стадии кодового обрамления, представляется прелюдия К. Дебюсси «Шаги на снегу».

Программное название пьесы позволяет нам оттолкнуться от образа зимнего пейзажа, показанного глазами его наблюдателя. В череде непрерывных вариантных трансформаций темы, обволакивающих сквозную интонацию «шага», угадывается мерное движение по скрипучему снежному насту и открывающиеся взору аскетичные красоты строгого и непостижимого природного ландшафта.

Капризный характер природы отражён в амплитуде музыкальных событий двух развёрнутых предложений. Начало первого передаёт состояние покоя и безмятежности: «*В полдень солнце, едва пробившись сквозь тучи, пыталось растворить туман в синеве. Эта попытка оставалась безуспешной, и всё же мигами глазу чудилось подобие голубого*

Пример № 3  
Example No. 3

А. Веберн. Op. 5, № 4. Рефрен  
Anton Webern. Opus 5, No. 4. Refrain

такт 6	такт 10	такты 12–13
		



неба, и скудного света хватало на то, чтобы вся округа, неузнаваемая под волшебным плащом снегов, внезапно засияла алмазной россыпью»<sup>2</sup>.

В двух первых вариантных фразах повторяется один и тот же мелодический «сценарий»: неспешное, местами даже замедленное восхождение – достижение вершины, остановка – произвольный, скользкий спуск. Сквозная интонация данного фрагмента – секунда *d–e* – семантически отождествляет два фактурных пласта и словно подсказывает, что наблюдатель – часть пейзажа: «Он остановился, чтобы осмотреться. Куда ни глянь, нигде ничего не видно, кроме отдельных малюсеньких снежных хлопьев, которые появлялись из белой выси и мягко ложились на белую землю, а вокруг неистово молчала тишина»<sup>3</sup>.

Гармония слияния с природой разрушается в третьем, хроматическом варианте темы (такты 8–11). Вместо очарованности скупой монохромной картинкой – концентрация, напряжение, борьба со стихией и преодоление опасностей в постоянном, упорном движении.

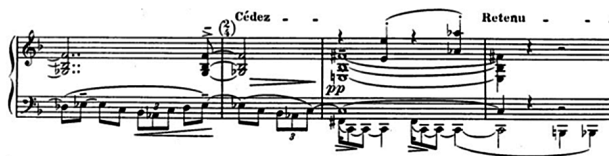
Почти до самого окончания первого предложения ведущим организующим началом выступает остинатность. Это правило выдерживается даже тогда, когда фигура шага исчезает (такты 12–13). Как будто усталость от бессмысленного противостояния неукротимым природным процессам берёт верх, хотя всё ещё сильна инерция движения. Дважды повторяющуюся в нижнем регистре фразу сдерживает нависающий аккорд, словно повелевает отдохнуть, остановиться, преждать непогоду. Смирение перед могуществом стихии сказывается и на магистральной интонации (*d–e*), смещённой сначала на полутон вниз (*des–es*), а затем и вовсе трансформированной в тритон (такты 12–15) (пример № 4).

Пример № 4

К. Дебюсси. Прелюдия  
«Шаги на снегу», такты 12–15

Example No. 4

Claude Debussy. Prelude  
*Les pas sur la neige*, mm. 12–15



«Опустив голову и строго рассчитывая каждый вдох и выдох, он всё-таки двинулся в обратном направлении, поражённый, несмотря на то что ничего доброго не ждал, трудностью этого пути для ослеплённого и задыхающегося путника. Ему приходилось то и дело останавливаться, чтобы, отвернувшись от ветра, перевести дыхание, и ещё оттого, что, наклоня голову и жмурясь, он ничего не видел в белёсых потёмках и боялся напороться на дерево или упасть, споткнувшись о какое-нибудь препятствие»<sup>4</sup>.

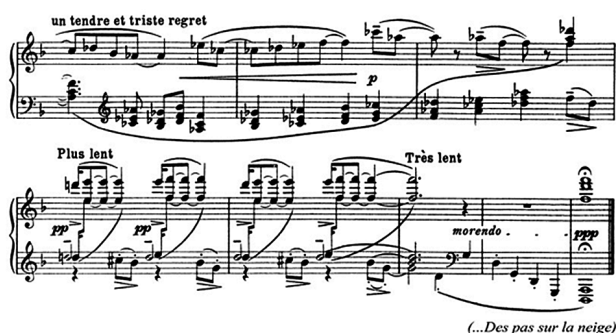
Траектория первого предложения уравнивается вторым, комплементарно-симметричным первым как по структуре, так и по содержанию. Оно постепенно возвращает чувство защищённости, согласия, единения с заснеженным пространством. Однако утяжеление остинатного фона трихордовым мотивом (*g–as–b*, такты 16–18) говорит о том, что опыт столкновения с властью природных сил не прошёл бесследно. Смещаются смысловые акценты и в области выразительных средств. Происходит обновление в составе ритмоинтонационных фигур. Оттеснённая в завершающую фазу тематического сегмента и малоприметная в первой половине формы нисходящая терция во втором предложении приобретает ведущую роль, а метрически зыбкая триольность, создающая эффект лёгкой расфокусировки, непринуждённости

зрительного восприятия, исчезает уже со второго проведения темы.

Отказ от некоторых заметных элементов в пользу, по сути, единственного мотива обновляет звуковую палитру и колористический спектр: холодность, отстранённость, местами угрюмость и мрачность первого предложения окрашиваются в тёплые, мягкие тона закатного рассеянного света (пример № 5). Теперь можно замедлить шаг, задержаться, на мгновение ощутить покой и равновесие... *«Смеркалось. Ни метели, ни ветра. Гора напротив, со щетиной елей на хребте, была ясно видна и покоилась в мире. Тень окутывала только нижнюю её половину, верхнюю же озарял нежнейший розовый свет. Что произошло, что творилось на свете? Или это уже утро?»*<sup>5</sup>

Пример № 5 К. Дебюсси. Прелюдия «Шаги на снегу», такты 29–36

Example No. 5 Claude Debussy. Prelude *Les pas sur la neige*, mm. 29–36



В силу эстетической самобытности этой музыки действие двух *сверх*принципов (поступательного развития и замкнутого становления), равно как и композиционных функций, ослаблено и гораздо менее значимо, чем, скажем, пространственно-временной фактор. Но именно эта особенность пьесы, образный мир которой сфокусирован на вариативности природы, невозможной вне временных процессов, обуславливает конечность

произведения, его полную состоятельность и логическую завершённость.

Тем более знаменательно данное свойство в контексте весьма сбалансированной структуры пьесы, складывающейся из двух идентично устроенных предложений (таблица 2).

Таблица 2. Схема формы Прелюдии «Шаги на снегу» К. Дебюсси

Table 3. The Scheme of the Form of Claude Debussy's Prelude *Les pas sur la neige*

1 предложение	2 предложение
<b>a</b> – т. 1–4 (1+3)	<b>a<sub>1</sub></b> – т. 16–19 (1+3)
<b>b</b> – т. 5–7 (3)	<b>b<sub>1</sub></b> – т. 20–25 (6)
<b>c</b> – т. 8–11 (4)	<b>c<sub>1</sub></b> – т. 26–28 (3)
<b>d</b> – т. 12–15 (4)	<b>d<sub>1</sub></b> – т. 28–36 (5,5+2,5)

Перед нами произведение внешне правильной, периодически-симметричной формы, внутреннее устройство которой вместе с тем обладает высокой степенью уникальности. Впрочем, исключительность пьесы заявляет о себе приглушённо, шёпотом. Неспешно и ненавязчиво иллюстрируя переменчивость окружающего бытия, зыбкая звуковая ткань напоминает мириады «волшебных звёздочек, с их недоступной зрению, не предназначенной для глаз человеческих, тайной микророскошью»<sup>6</sup>, пропорциональных, холодно-симметричных, среди которых ни одна не похожа на другую.

Переместим взгляд в сторону форм более высокого ранга – контрастно-составных и циклических. Принцип замкнутого становления как фактор в высшей степени «консервативный»<sup>7</sup> не чужд и им, однако его применение здесь имеет свою специфику. В многочастных композициях традиционные эмблемы замкнутости – репризы, арки, реминисценции – несут в себе прежде всего коммуникативно-





информативную функцию и только затем – синтаксически-архитектоническую, по аналогии с художественной структурой, где мысль высказывается «не в словах, а на обширных пространствах повествования, когда сопоставимые элементы отделены друг от друга большими расстояниями, да ещё и замкнуты каждый в себе в виде завершённых структур, и... только при этом условии получают смысл и цену как части общей завершённой целостности»<sup>8</sup>. Данное правило литературной речи относится в равной степени к полифонии сюжетных мотивов, тем, а также к текстологическим или ситуационным повторам, узнаваемым по их внешним формам, но приобретающим в ином смысловом контексте новое звучание – то есть ко всему тому, что можно заключить в ёмкую формулу «музыкальная диалектика».

Универсальный по своей широте распространения принцип замкнутого становления – лишь одно из проявлений этого сложнейшего феномена. Его привычная и естественная среда обитания – поэзия. В ней, как и в музыке, «всё – образ, всё – непосредственная действительность чувства, содержания»<sup>9</sup>. «У поэзии и музыки и меньше общего, чем принято думать, и гораздо больше, чем кажется», – отмечал Е. Эткинд на страницах работы «Материя стиха»<sup>10</sup>. По всей видимости, в некоторых особых случаях данный тезис мог бы охарактеризовать и динамику отношений в паре «проза – музыка»<sup>11</sup> [4]. «Проза настроений», «музыкальная проза»<sup>12</sup> А. Чехова, в частности, – убедительное тому подтверждение. О сильном влиянии музыки на свой стиль признавался Т. Манн, говоря буквально следующее: «Большинство писателей является “по сути дела” не писателями, а чем-то другим, они – оказавшиеся не на своём месте живописцы,

или графики, или скульпторы, или архитекторы, или же ещё кто-нибудь. Себя я должен отнести к музыкантам среди писателей. Роман всегда был для меня симфонией, произведением, основанным на технике контрапункта, сплетением тем, в котором идеи играют роль музыкальных мотивов»<sup>13</sup>. «Как поэт», «с правом бесконечных вариаций», писал прозу и А. Пушкин<sup>14</sup>, который, по наблюдению Н. Фортунатова, «компоновал структуру вещи, как музыкант, положив в основу создания прозаического произведения главный принцип музыкального формообразования – репризность (повторяемость)». И «именно Пушкин в своей практике прозаика предупредил знаменитый парадокс Чехова, когда краткость повествования достигалась у него... за счёт повторений!»<sup>15</sup>

В одном из показательных примеров претворения *сверх*принципа в литературном произведении, чеховской повести «Чёрный монах», первую драматургическую арку создаёт смысловая и, отчасти, ситуационная реприза между I и IV главами, которая, в свою очередь, образует сюжетную цезуру: со следующей, V главы открывается новая, в значительной степени трагическая страница в истории отношений Коврина, монаха, Тани и её отца<sup>16</sup>.

Режиссёрский план IV главы не оставляет сомнений в его музыкальном генезисе. Возвращаются знакомые по I главе мотивы (учённость Коврина, его очарованность Таней, чувство покоя в родительском доме, сад и заботы о нём Егора Семёныча, сложные отношения между отцом и дочерью) (таблица 3). Прежде разрозненные мизансцены теперь, на фоне житейских перипетий II и III глав, обретают мотивировку и предстают во взаимообусловленном сплетении. Связующим фактором выступает их

Таблица 3. Сравнительный план сюжетных мотивов I и IV глав повести А. Чехова «Чёрный монах»  
 Table 3. A comparative plan of the storyline motives of Chapters 1 and 4 of Anton Chekhov's novelette "The Black Monk"

	Глава I	Глава IV	
	Сад, добросердечная беседа Коврина и Тани	Ссора Тани с отцом	
a	...Она говорила долго и с большим чувством. Ему почему-то вдруг пришло в голову, что в течение лета он может привязаться к этому маленькому, слабому, многоречивому существу, увлечься и влюбиться, – в положении их обоих это так возможно и естественно!	...Коврин был погружён в свою интересную работу, но под конец и ему стало скучно и неловко. Чтобы как-нибудь развеять общее дурное настроение, он решил вмешаться и перед вечером постучался к Тане.	e
b	...– Кто это привязал лошадь к яблоне? – послышался его отчаянный, душу раздирающий крик. – Какой это мерзавец и каналья осмелился привязать лошадь к яблоне? Боже мой, боже мой! Перепортили, перемерзили, пересквернили, перепакостили! Пропал сад! Погиб сад! Боже мой! <...> – Ну что ты поделаешь с этим анафемским народом? – сказал он плачущим голосом, разводя руками. – Стёпка возил ночью навоз и привязал лошадь к яблоне! Замотал, подлец, вожжищи туго-натуго, так что кора в трёх местах потёрлась. Каково! Говорю ему, а он – толкач толкачом и только глазами хлопает! Повесить мало!	...– Но, если бы вы знали, как он меня мучит! – сказала она, и слёзы, горячие, обильные слёзы брызнули из её больших глаз. – Он замучил меня! – продолжала она, ломая руки. – Я ему ничего не говорила... ничего... Я только сказала, что нет надобности держать... лишних работников, если... если можно, когда угодно, иметь подёнщиков. Ведь... ведь работники уже целую неделю ничего не делают... Я... я только это сказала, а он раскричался и наговорил мне... много обидного, глубоко оскорбительного. За что?	b
c	...Предчувствуя ясный, весёлый, длинный день, Коврин вспомнил, что ведь это ещё только начало мая и что ещё впереди целое лето, такое же ясное, весёлое, длинное, и вдруг в груди его шевельнулось радостное молодое чувство, какое он испытывал в детстве, когда бегал по этому саду. И он сам обнял старика и нежно поцеловал его.	...Утешая Таню, Коврин думал о том, что, кроме этой девушки и её отца, во всём свете днём с огнём не сыщешь людей, которые любили бы его, как своего, как родного; если бы не эти два человека, то, пожалуй, он, потерявший отца и мать в раннем детстве, до самой смерти не узнал бы, что такое искренняя ласка и та наивная, не рассуждающая любовь, какую питают только к очень близким, кровным людям.	c
d	...Оба, растроганные, пошли в дом и стали пить чай из старинных фарфоровых чашек, со сливками, с сытными, сдобными кренделями – и эти мелочи опять напомнили Коврину его детство и юность.	...И он чувствовал, что его полубольным, издёрганным нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощёкую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась.	a
e	...Он дождался, когда проснулась Таня, и вместе с ней напил кофе, погулял, потом пошёл к себе в комнату и сел за работу. Он внимательно читал, делал заметки и изредка поднимал глаза, чтобы взглянуть на открытые окна или на свежие, ещё мокрые от росы цветы, стоявшие в вазах на столе, и опять опускал глаза в книгу, и ему казалось, что в нём каждая жилочка дрожит и играет от удовольствия.	...Когда немного погодя Коврин вышел в сад, Егор Семёныч и Таня уже как ни в чём не бывало гуляли рядышком по аллее и оба ели ржаной хлеб с солью, так как оба были голодны.	d



семантический индекс – разобшённая атмосфера усадьбы Песоцких вкупе с эмоциональной тревожностью его обитателей, в конце концов предопределившие будущий союз психически ранимой Тани и душевнобольного Коврина. Поэтому ссора, которой Чехов открывает IV главу, не столь важна как композиционная скрепа, воссоздающая знакомую ситуацию, сколь необходима в роли катализатора судьбоносного решения Коврина, раскрывающего истинный, драматургический итог IV главы. Необычайно тонкой, поистине музыкальной, экспрессией отмечен момент психоэмоционального (тонального) единения главных героев: Коврин «чувствовал, что его полубольным, издёрганым нервам, как железо магниту, отвечают нервы этой плачущей, вздрагивающей девушки. Он никогда бы уж не мог полюбить здоровую, крепкую, краснощёкую женщину, но бледная, слабая, несчастная Таня ему нравилась».

Средства художественного обобщения, избранные А. Чеховым, во многом сходны с механизмом становления формы Седьмого квартета Д. Шостаковича, предположительно созданного по сюжетной канве повести<sup>17</sup>.

Слитно-циклическую композицию квартета из четырёх частей обрамляют два *Allegretto*. Второе заимствует из предыдущих частей несколько тематических идей – главную партию из репризы первого *Allegretto* и тему фуги из *Allegro*. Данный факт, объективно выступающий признаком резюмирования, всё же выявляет только формальную сторону действия *сверх*принципа. Более глубинную мотивацию композиционной рамки вскрывает семантико-содержательная сторона тем, её образующих.

Первая часть квартета иллюстрирует сценарную канву первой главы повести и сохраняет её функцию экспонирования. За двумя темами сонатной формы просматриваются характеры Песоцких – Тани и её отца Егора Семёновича. Противопоставленная рельефно выписанным, персонафицированным главной и побочной партиям, центральная тема сюжета дана здесь неявно, в виде предпосылки. Это подтверждают по крайней мере два важнейших фактора: во-первых, – деформация главной партии (темы Тани) в репризе, с помощью ритмических и штриховых средств передающая нервную возбудимость героини, и во-вторых, – «присутствие» Коврина не в основных, а исключительно в сопутствующих фактурных элементах – контрапункте главной партии (пример № 6) и остинатном фоне побочной (пример № 7), объединённых к тому же болезненно напряжённой интонационностью уменьшённого тетракорда.

Пример № 6 Д. Шостакович.  
Квартет № 7, I часть. ГП в экспозиции  
Example No. 6 Dmitri Shostakovich.  
Quartet No. 7, 1st movement.  
Primary Theme Group in the Exposition



Пример № 7 Д. Шостакович. Квартет № 7, I часть.  
ГП в экспозиции  
Example No. 7 Dmitri Shostakovich. Quartet No. 7,  
1st movement. Subsidiary Theme Group in the Exposition





Экспозиция «темы прогрессирующей шизофрении Коврина» приходится на вторую главу и, соответственно, вторую часть квартета. Серенада Г. Брага о девушке, слышащей голоса, становится триггером болезни героя и преобразуется в подсознании магистра философии в легенду о Чёрном монахе. Весьма симптоматично, что, как и в *Allegretto*, в структуре *Lento* преобладает устойчивость, а развивающая функция минимизирована.

Компенсирует умеренную статичность двух первых частей fuga. По совокупности музыкальных событий и интенсивности их включения она полностью отвечает качествам динамической разработки. Данная функция опознаётся уже в интонационном комплексе темы – музыкальной квинтэссенции сюжетных мотивов, сопряжённых с психическим расстройством. Ядро темы составляет четырёхзвучный лейтмотив Коврина, развёртывание – сплав интонационно-симметричной фигуры из Серенады и пунктирного ритма из Легенды (*Lento*). В условиях полифонической формы и быстрого темпа Шостакович объединяет задачи имманентно музыкального и семантического уровня. Посредством непрерывной имитационности, стретности композитор форсирует изложение и одновременно акцентирует внимание на растущем эгоцентризме Коврина. Крайняя степень искривлённого, карикатурного восприятия окружающего мира показана в кульминации третьей части, в эпизоде возвращения двух тем из экспозиции квартета – мелодии *Lento* (Серенады), из эфемерного музыкального образа переродившейся в разнузданный, дикий пляс (ц. 37) (пример № 8), и размноженной, словно в галлюциногенном бреду (ц. 38–39), главной партии первой части (темы Тани) (пример № 9).

Пример № 8

Д. Шостакович.

Квартет № 7, III часть.

Трансформированная тема Серенады

Example No. 8

Dmitri Shostakovich.

Quartet No. 7, 3rd Movement.

Transformed theme of the Serenade



Пример № 9

Д. Шостакович.

Квартет № 7, III часть.

Тема ГП из I части

Example No. 9

Dmitri Shostakovich.

Quartet No. 7, 3rd Movement.

Primary Theme Group from the 1st movement



Последнее *Allegretto* окончательно закрепляет болезненное состояние Андрея Васильевича Коврина как психическую норму. Следовательно, вся композиция финала не может быть трактована иначе, чем инверсия первой части квартета. Отметить знаки оппозиционности двух крайних частей позволяют параметры структуры, ритма, формы, тонального плана и тематизма.

В целом структурная концепция концентрической архитектоники финала противопоставлена балансу парной периодичности сонатной формы без разработки в первой части. Вместо паритетности партий – *idée fixe* рефрена; взамен тональной диалектичности сонатного толка – замкнутое вращение по тритоновой оси – *fis/c* (таблица 4).



Таблица 4. Схема заключительного *Allegretto* Квартета № 7 Д. Шостаковича  
 Table 4. The Scheme of the Final *Allegretto* of Dmitri Shostakovich's *Quartet No. 7*

<i>Allegretto I</i>				<i>Allegretto II</i>				
ГП (А) → ПП (В) → ГП (А <sub>1</sub> ) → ПП (В <sub>1</sub> )				тема Фути – ГП I ч. (А <sub>1</sub> ) – Φ <sub>1</sub> – ГП I ч. (А <sub>1</sub> ) – Φ				
<i>fis moll</i> → <i>Es dur</i> → <i>fis moll</i> → <i>Fis dur</i>				[ <i>fis</i> → <i>c</i> ] → <i>fis</i> [ <i>c</i> → <i>fis</i> ] <i>fis</i> → [ <i>fis</i> / <i>Fis</i> ]				
Таня	отец	Таня	отец	Коврин	Таня	Коврин	Таня	Коврин

Окончательное понимание цели замкнутого становления проясняет тематическое содержание финального *Allegretto*. Впервые в квартете соплагаются темы, символизирующие психическую уязвимость персонажей. Тема Коврина, разумеется, – основная из них. Под воздействием трёхдольности она смягчается, в ней появляется жанровый шарм и аристократическая манерность. Трансформированная главная партия первой части составляет к ней пару, но оказывается теперь в подчинённом положении побочной темы. Расстановка драматургических функций явно меняется. Болезнь Коврина переходит в активную фазу, дарит ему воображаемую реальность, благодаря которой его жизнь наконец-то начинает обретать форму и смысл.

Если считать гипотезу о программе Седьмого квартета правомерной, можно убедиться, что композиционный параллелизм литературного и музыкального текстов всё же имеет точку оптического преломления, формирующую представление о повести Чехова и квартете Шостаковича как о художественной целостности. Камерная атмосфера рассказа и его герои буквально «оживают» в музыкальном пространстве квартета, устроенном по законам «кинопартитуры», правила создания которой автор вывел для себя ещё в молодости, во

время работы над фильмом «Новый Вавилон». Аудиоконтрапункт в представлении Шостаковича не должен иллюстрировать каждый кадр видеоряда, его основная цель – «открывать внутренний смысл происходящего», «быть в темпе и ритме картины и усиливать её впечатляемость»<sup>18</sup>.

В «Полководце» из цикла «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского форма ограничена объективным фактором – протяжённостью стихотворения, цельность которого, в свою очередь, задана экзистенциальным мотивом сюжета.

Художественный образ предугадывает выбор специфических музыкальных средств. Семантически знаковое из них – разомкнутый тональный план, направленный в сторону понижения и, одновременно, опрощения тонального строя (*es moll* – *d moll*). Этот приём уже сам по себе является смыслообразующим, атрибутивным: полутоновый высотный сдвиг в сторону тональности с гораздо меньшим количеством ключевых знаков проецирует антиномию многообразия Жизни и шаблонности («прозаичности») Смерти.

Драматургический концепт экстраполирован не только на оппозицию тональностей, но и на оригинальную<sup>19</sup> форму произведения, начинающуюся как сквозная строфическая (в высшей степени индивидуализированная) и

заканчивающаяся как куплетно-вариационная (ординарная типовая). Таким образом, композиция произведения основана на нисходящей модуляции, что подталкивает к размышлению о факторах, позволяющих осмыслить композицию песни как детерминированную.

В обоих текстах – и поэтическом, и музыкальном – процессы развития и становления скоординированы по-разному. Начать с того, что стихотворение А. Голенищева-Кутузова поделено метрически (четырёхстопные ямба – дактиль) и композиционно (картина поля битвы, текст «от автора» – смена «точки зрения», прямая речь от первого лица) на две части, которые в крупном масштабе выдерживает и М. Мусоргский. Объединяющим началом поэтической формы выступает рифмический параллелизм между заключительными строками каждой части, выбивающимися на общем фоне смежной группировкой строк. Применённые Мусоргским средства дополняют поэтические, и тем самым гораздо крепче цементируют художественную форму. *Сверх*принципу замкнутого становления здесь поручается ведущая роль, невзирая на отказ автора от репризы в её традиционном значении.

Музыкальный слой песни неоднороден: на протяжении сквозной формы изложение отличается темповой, тематической и фактурной стихийностью, в куплетно-вариационной, напротив, – системной периодичностью. Особая композиционная функция, по всей видимости, возлагается на раздел, размещённый в преддверии заключительного марша-апофеоза. Комплекс признаков *Andantino alla marcia – Risoluto* подсказывает, что вторая часть произведения начинается именно здесь. Об этом свидетельствуют

глубокая цезура перед *Andante* (фермата, радикальная смена знаков), впервые употреблённый в песне синтаксический перенос (*И в тишине / Внимая вопли и молитвы*), экспозиция темы марша из финала.

Облик следующей шестой строфы (*На холм поднявшись...*) создаёт условие для перерастания поступательного развития в стадию замкнутого становления. Мусоргский усугубляет эффект ретардации, заложенный в монотонности парной рифмы, и в образовавшейся драматургической лакуне помещает ёмкий, впечатляющий по силе эмоционального воздействия предыкт.

Возвращение темы марша-апофеоза оповещает о главной кульминации в масштабе всего цикла. В ней объединяются такие сильнейшие драматургические факторы формы, как фатальная предопределённость, которая распознаётся через тематическую замкнутость, и уход в бесконечность, показанный периодичностью больших и меньших структурных единиц – простейших экспонентов вневременной неизменности, так называемой «негативной» тишины.

Как видно, в общей композиции произведения проступают три функционально дифференцированных этапа с явным смысловым перевесом заключительного. Первый – экспозиционный, линейный, картинно-изобразительный; второй – переходо-подготовительный, ретардационно-предыктовый; третий – императивно-обобщающий, периодичный.

Обособление бифункциональной промежуточной зоны обоснованно корректирует аналитическое членение поэтического текста в сторону уравнивания количества строф первой и заключительной частей (таблица 5).

Таблица 5. Текстовая структура «Полководца» М. Мусоргского

Table 5. The Textual Structure of Modest Mussorgsky's *The Military Leader*

Строфы I–IV	Строфы V–VI	Строфы VII–X
<p>Грохочет битва, блещут брони, Орудья жадные ревут, Бегут полки, несутся кони И реки красные текут. Пылает полдень – люди бьются; Склонилось солнце – бой сильней; Закат бледнеет – но дерутся Враги всё яростней и злей. И пала ночь на поле брани. Дружины в мраке разошлись... Всё стихло, и в ночном тумане Стенанья к небу поднялись. Тогда, озарена луною, На боевом своём коне, Костей сверкая белизною, Явилась смерть;</p>	<p>И в тишине, Внимая вопли и молитвы, Довольства гордого полна Как полководец место битвы Кругом объехала она. На холм поднявшись, оглянулась, Остановилась, улыбнулась... И над равниной боевой Раздался голос роковой:</p>	<p>«Кончена битва! я всех победила! Все предо мной вы смирились, бойцы! Жизнь вас поссорила, я помирила! Дружно вставайте на смотр, мертвецы! Маршем торжественным мимо пройдите, Войско моё я хочу сосчитать; В землю потом свои кости сложите, Сладко от жизни в земле отдыхать! Годы незримо пройдут за годами, В людях исчезнет и память о вас. Я ж не забуду и громко над вами Пир буду править в полуночный час! Пляской тяжёлою землю сырую Я притопчу, чтобы сень гробовую Кости покинуть вовек не могли, Чтоб никогда вам не встать из земли!»</p>

Подчеркнём, что инициированная Мусоргским трёхступенчатость проявляет себя в большей степени как глубинное, имманентно-музыкальное свойство, имеющее широкий радиус действия и согласующее все композиционные уровни по вертикали. В центральном участке песни – *Andantino alla marcia* – за счёт продления цепочки ямбических строф всё ещё действует принцип поступательности, но вместе с тем тематическое предвещание финала осознаётся как начало конца. На уровне целого, то есть в паре форм «сквозная строфическая – куплетно-вариационная» триадность возникает как следствие постепенного перехода от одного типа строения к другому. Замыкая иерархическую лестницу, структурно-функциональная трёхфазность упрочивает свой статус главенствующего композиционного принципа на высшем, архитектурном уровне формы. Несмотря на темповую вариативность и агогическую свободу, некоторым исполнителям удаётся достичь почти пол-

ной соразмерности крайних частей: до *Andantino alla marcia* и *Tempo di Marcia. Grave. Pomposo*. В частности, этими качествами отличаются лучшие интерпретации цикла Мусоргского – И. Архиповой (1'50" / 0'59" / 2'02") и С. Лейферкуса (2'13 / 1'14" / 2'17")<sup>20</sup>. Выверенный почти с математической точностью хронометраж приводит в равновесие дискретную и многоярусную конструкцию «Полководца», достигая посредством временной симметрии гармонии целого.

Противоположный композиционный метод, обращённый не к психологичности, а направленный вовне – на впечатляемость от музыкальных изобретений, проповедовал Сергей Прокофьев ещё в период создания им Скрипичного концерта (*D dur*, op. 19). Делая первые наброски сочинения, композитор определил его эмоциональный строй как нежный, элегантный, трогательный. Тематическая палитра трёхчастного цикла в результате получилась довольно пёстрой, но при всём этом удивительно гармоничной и

сбалансированной. Репризные обрамления – базовые признаки стройной архитектуры Концерта. Драматургические опоры располагаются в конце первой и третьей частей, репрезентирующих тематический экспонент цикла – главную партию.

В контексте контрастной, монтажной композиции Концерта обе репризы выступают мощнейшими факторами стабилизации формы. Главная тема получает эксклюзивное право на завершение двух каркасных частей цикла – *Andantino* (I часть) и *Moderato* (III часть). Свой особый статус она подкрепляет отказом от специальных композиционных функций в пользу общеитоговой универсальной функции заключения. Так, завершение первой части единственной темой, по сути, упраздняет действие сонатного принципа. В этом случае, по мнению Э. Денисова, «можно говорить даже об отсутствии репризы в первой части Концерта и о замене её кодой»<sup>20</sup>. В третьей, наиболее индивидуализированной в структурном отношении части возвращение стержневой темы существенно изменяет профиль сложной формы, занимая положение синтетической репризы всего цикла.

Внутри Концерта, под сводами двух несущих репризных арок, действие принципа замкнутого становления раскрывается как полиморфное, многомерное явление, распространяясь, помимо структурно-тематического, на тональный, темброво-фактурный и технологический уровни.

Группу тематических реприз пополняют рефрен Скерцо (написанного в форме пяти-

частного рондо) и основная тема Финала, повтор которой после контрастной середины замыкает простую трёхчастную форму. В свою очередь, экспозиционное проведение той же *g moll'* ной темы из *Moderato* (ц. 42), создавая темброво-тональный резонанс с фрагментом из разработки первой части (ц. 14), воздвигает другую, качественно отличную арку.

Совершенно особое положение занимает пара специфических эпизодов, выступающих в роли композиционных дублёров двух фундаментальных арок. Во-первых, принцип обрамления всей формы *Andantino* проецируется на разработку, окантованную пиццикатным эпизодом (ц. 11) и афористической каденцией у скрипки (ц. 19). Оба кратких фрагмента по-сценически визуальны и выполнены в сходном, монологичном ключе (примеры № 10 и № 11).

Пример № 10

С. Прокофьев. Концерт для скрипки.  
I часть (ц. 11–12)

Example No. 10

Sergei Prokofiev. *Violin Concerto*.  
1st Movement (rehearsal numbers 11–12)

Пример 11

С. Прокофьев. Концерт для скрипки.  
I часть (ц. 19–20)

Example No. 11

Sergei Prokofiev. *Violin Concerto*.  
1st Movement (rehearsal numbers 19–20)





Во-вторых, связь *Andantino* (I часть) и *Moderato* (III часть), помимо фронтальной тематической репризы и тональных переключек (*g moll, D dur*), дополнительно укрепляется технологическим параллелизмом остигатных, предыкто-вых по своей функции отделов. Причём коэффициент их сложности адекватен функциональной нагрузке реприз как в первой части, так и в финале Концерта. В *Andantino* зона остигатности рассредоточена в трёх областях: заключительной партии экспозиции (ц. 9, 10) и двух фрагментах разработки (ц. 16, 18). Совершенно иная диспозиция в *Moderato*: подход к генеральной репризе «собирает» раздробленную структуру из первой части в целостную форму темброво-полифонических вариаций (ц. 53–56).

Разговор о композиционной значимости репризности в Концерте был бы неполным без семантического аспекта, к которому предрасполагает эпический тон высказывания, яркая красочная образность, фантастичность. Намекает на него и ремарка *narrante* в начале побочной партии (ц. 7) первой части, выступающая в системе художественных координат С. Прокофьева «репрезентантом музыкально-инструментальной литературы» [5, с. 100].

Особую пикантность размышлениям на тему музыкального содержания Концерта придают слова самого С. Прокофьева. В своём дневнике 17 февраля 1917 года композитор писал: «...вскоре начал понемножечку, но с большим успехом, подвигаться в Скрипичном концерте, набрасывал по ранее имевшимся эскизам скерцо (которое будет всем скерцам скерцо), и кое-что из финала»<sup>22</sup>.

Самое естественное объяснение заносчивой авторской ремарки – указание на утрированную виртуозность второй ча-

сти Концерта, её суперскерцовый стиль, предопределивший чрезвычайно короткое время звучания<sup>23</sup>. Возможно и другое. Думается, за юношеской бравадой молодого Прокофьева, осознававшего исключительность своего композиторского дарования и к тому же склонного к иронии и сарказму<sup>24</sup>, скрывается нечто большее, чем просто фигура речи. Что, если за музыкальным каламбуром о шутке, которая «всем шуткам шутка», просматриваются следы остроумного замысла по созданию, скажем, инструментального парафраза на сказочные темы в духе Н. Римского-Корсакова или А. Лядова<sup>25</sup>? Источником композиционных идей, к примеру, могла бы стать «Сказка о царе Салтане» А. Пушкина, так же, как и Концерт, имеющая в своей структуре множество реприз и арок. Не забудем и о том, что начало сочинения Скрипичного концерта совпадает по времени с изданием Шести музыкальных иллюстраций для фортепиано к «Сказке о рыбаке и рыбке» ор. 41 (1914) учителя С. Прокофьева – Н. Черепнина, а с 1915 года в Мариинском театре осуществляется долгожданная постановка пяти опер Н. Римского-Корсакова, в том числе и «Салтана».

Содержательный слой Скерцо (II часть), базирующийся на трёх контрастных темах с ярко выраженным модусом изобразительности, считается не только за счёт характерности тем и их дифференциации на рельефные и фоновые. Семантическим маркером выступает сама рондальная, то есть замкнутая, структура, вызывающая ассоциации с рефренной природой второго сюжета из сказки А. Пушкина – «три чуда»: «*Ветер по морю гуляет / И кораблик подгоняет; / Он бежит себе в волнах / На поднятых парусах / Мимо острова крутого, / Мимо города большого: / Пушки с пристани палят, / Кораблю пристать велят*».

Легковесный рефрен Скерцо будто перенимает непринуждённую манеру пушкинского пера: в соотношении с выпуклыми картинными эпизодами он преимущественно вырастает из общих форм движения и, очевидно, выполняет функцию отстранения. По оценке самого композитора, начало части «не очень содержательно, но интересно и будет “выходить”»<sup>25</sup>.

В отличие от семантически нейтрального рефрена оба эпизода рондо, отмеченные инструментальными спецсредствами (игрой у подставки, форшлагами в сочетании с размашистыми скачками на баске, вьющимися стремительными хроматическими пассажами), явно демонстрируют свою принадлежность миру «чудес». Особенно примечателен второй эпизод *sul. pontic., con tutta forza* (ц. 34–38), вычурность орнаментики которого рождает ассоциации с активным движением, полётом. Невольно думается, уж не в этом ли заключалась супершутка Прокофьева – представить собственный вариант «полёта шмеля»?

В наибольшей степени изобретательны и картинны музыкальные находки первой части. Причём зачастую именно на характеристичные участки композиции, сгруппированные в цепь тематических, тональных, технологических арок возлагается задача максимально укрепить форму. Первая опора разработочной арки – пиццикатный эпизод (ц. 11), – примыкая к побочно-заключительной партии экспозиции, перетекает далее в бурную, переполненную спонтанным, «мечущимся» рисунком сольной партии разработку. А далее на смену яростным инструментальным баталиям центрального раздела сонатной формы приходит камерная каденция скрипки, воспринимающаяся весьма символично, в духе монолога Царевны-Лебеди (см. пример № 11).

Локальную арку, отмеченную двумя микрокаденционными фрагментами, перекрывает более крупная по амплитуде реприза главной партии, тембрально обновлённая и радикально декорирующая тематический фон. Произшедшие метаморфозы побуждают усмотреть в репризе *Andantino* хромотопическую функцию волшебной сказки, пространство-время которой ограничено двумя территориями – царством царя Салтана и новообретённой вотчиной князя Гвидона.

Разумеется, анализ становления музыкальной формы как имманентно самодостаточного процесса подталкивает к тому, чтобы счесть финальные проведения главной партии в крайних частях, в особенности на уровне слухового восприятия, кодовыми, то есть заставляет связать их с общелогической функцией завершения (обрамлением). Этому способствует качественное изменение облика темы, отвечающее, скорее, заключительному типу изложения, а также неоднозначность атрибуции специальной композиционной функции, позволяющая вынести смысловое зерно развития всего цикла – преобразённую главную партию – «за скобки».

Если же исходить из образно-содержательного плана, то оценочная ситуация существенно меняется. Трудно мотивированное с точки зрения тематического развития появление главной партии в заключении Концерта, равно как и её бифункциональность в обеих репризах, «разъясняет» повествовательный компонент, присущий теме изначально. Первое, экспозиционное проведение выдержано в характере сказочного зачина, в соответствии с чем два фундаментальные арки Концерта, безотносительно к какому бы то ни было конкретному сюжету, логично сопоставить с другими, не менее значимыми жанровыми функциями волшебной сказки – превращением



(первая реприза) и концовкой (вторая реприза). При этом все три сказочные функции не мешают усмотреть в музыкальном повествовании и черты пушкинской композиции: расстановка и качество реприз в точности согласуются с чудесными связками обоих сюжетов «Салтана». Как результат – репризы различных уровней осознаются не только как композиционная, но и как семантическая необходимость, утверждая замкнутое становление в качестве главенствующего принципа.

Обобщая проблемы, вызванные критериями дифференциации различных конфигураций замкнутого становления, суммируем некоторые наблюдения.

Избранные для анализа примеры показали, что вариативность в применении сверхпринципа проистекает из многих факторов. В этом смысле показательно и даже закономерно, что ни в одной из миниатюр замкнутость не обуславливается репризностью, в то время как «ответственность» за полноту формы возлагается на некую интонационную идею. Цель упорядоченного сквозного продвижения достигается различными средствами: сфокусированным на генеральном мотиве и ускользящем в иррациональном «полёте» рефреном в пьесе Веберна, регистровой «зеркальностью» коды зимнего пейзажа Дебюсси, заключительным «хоральным» кадансом Прелюдии Шопена, – все они замыкают форму, не выходя за границы одной темы, но при этом полностью исчерпывают её ресурс.

Рассмотренные в работе многочастные композиции, напротив, показывают тенденцию к обрамлению, репризам в виде самостоятельных разделов. И хотя в отношении тектоники это кажется скорее обоснованным, – так ли это необходимо и естественно для композиций, написанных в контрастно-составной или циклической формах?

Уклонившись от прямого ответа на поставленный вопрос, позволим напомнить о том, что каждое художественное творение обладает собственной волей. Иные произведения, как писал Т. Манн, имеют «и своё собственное честолюбие, которое может намного превосходить честолюбие автора»<sup>27</sup>. Развивая мысль Манна далее, необходимо всё же подчеркнуть, что эта позиция ни в коем случае не умаляет значения художника, лишь уточняет его роль. Для создаваемой материи – он проводник, сталкер, прокладывающий путь от гипотетического к субстанциональному и возлагающий на себя ответственность за конечный результат.

Феномен замкнутого становления могущественен как раз тем, что, в отличие от поступательности, ведомой «честолюбием» материала, *сверхпринцип* смещает акценты – демонстрирует прозорливость мастера в отношении цели предпринятой «одиссеи»: какими бы ни были потенциалы развития, финальную точку в нём ставит автор, чья творческая воля является залогом достижения художественно-эстетической вершины.

Вот почему размышления о целесообразности или неизбежности замкнутого становления подталкивают нас к заключению, что решающее значение здесь имеют смысловые функции. Быть может, оттого и не случайно данное явление именовано *сверхпринципом*, ведь в нём изначально сосредоточено больше, чем то, что сообщают форме, допустим, репризность и симметрия (в конце концов, эти законы отвечают только за часть явления – тематическую замкнутость как таковую). Не менее сильную сторону замкнутого становления представляет его коммуникативная функция, устанавливающая связь с восприятием напрямую, позволяющая нам быстрее

обрабатывать информацию, осмысливать ход происходящего, его цели, яснее осознавать логику более ранних процессов. Наконец, механизм узнавания, осуществляемый благодаря сплетению разноуровневых компонентов (тематического, гармонического, архитектурного,

пространственно-временного, драматургического или содержательного порядков) способен решить и поистине трансцендентную *сверхзадачу* – помочь автору разделить воодушевление от художественного открытия со слушателем, обрести союзника в его лице.

## Примечания

<sup>1</sup> Стратегической альтернативой здесь может выступить только открытый текст, в котором автор сознательно снимает с себя ответственность за доведение всех драматургических линий и мотивов до логического конца.

<sup>2</sup> См.: Манн Т. Собрание сочинений: пер. с нем. Т. 4: Волшебная гора: Роман: (Окончание). М.: РАМ, 1995. С. 181.

<sup>3</sup> Там же, с. 191.

<sup>4</sup> Там же, с. 197.

<sup>5</sup> Там же, с. 271.

<sup>6</sup> Там же, с. 193.

<sup>7</sup> См.: Соколов О. В. Некоторые основы формообразования // Соколов О. В. Избранное: сборник статей. Нижний Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2013. С. 61.

<sup>8</sup> См.: Фортунатов Н. М. Матричная структура «Выстрела» // Болдинские чтения 2010. Саранск: Гос. лит.-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина «Болдино», 2010. С. 104.

<sup>9</sup> См.: Эткинд Е. Материя стиха. Paris: Institut d'Études Slaves, 1978. С. 43.

<sup>10</sup> Там же, с. 367.

<sup>11</sup> Подробнее об этом см. в работах Е. Чигарёвой: «Музыкальная категория мотива в организации литературного произведения // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 4А, а также [4].

<sup>12</sup> См.: Фортунатов Н. М. Эстетика слова как научная проблема // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского ун-та. 2010. № 4 (2). С. 984.

<sup>13</sup> См.: Манн Т. Собрание сочинений: пер. с нем. Т. 9. М.: Гослитиздат, 1960. С. 164.

<sup>14</sup> Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 107.

<sup>15</sup> Там же.

Позволим всё же уточнить, что музыкант воспринял бы данную тезу скорее как аксиому, нежели антиномию взаимоисключающих параметров.

<sup>16</sup> С подачи Д. Шостаковича в искусствоведении сложилась традиция соотносить структуру «Чёрного монаха» с сонатной формой. Данная аналитическая установка вызвала живой отклик, но вместе с ним породила и ряд серьёзных вопросов. Ключевые из них – какие темы повествования способны принять на себя функции главной и побочной партий и где пролегают границы между экспозицией, разработкой и репризой. Для полноты аналитического контекста тезисно сопоставим несколько известных версий.

По Н. Фортунатову – «растущее безумие Коврина составляет» главную партию сонатной формы; побочная произрастает из темы отношений Тани и Коврина и любовного чувства,



возникающего между ними (цит. по: Бартлет Р. Шостакович и Чехов / Д. Д. Шостакович: сб. статей к 90-летию со дня рождения / сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 351). Из девяти глав повести основную часть занимает, по утверждению Н. Фортунатова, разработка (II–VIII главы), которую окаймляют экспозиция (I глава) и реприза (IX глава). В целом, за небольшим уточнением, касающимся начала репризы (глава VIII) и коды (глава IX), с трактовкой Н. Фортунатова соглашается Т. Лейе. (См.: Лейе Т. Из истории одной ненаписанной оперы // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 144). Идентично структурирует чеховскую повесть Р. Бартлет, однако в аналитической версии английской исследовательницы главной и побочной партиями «Чёрного монаха» «являются не “безумие” и “любовь” со всеми их перипетиями, но то, что весьма общо можно обозначить как “красота” (представленная здесь благородными стремлениями Коврина служить Вечной правде и Идее, его отношением к жизни) и “уродство” (что для Чехова означает человеческую посредственность, самодовольство и вульгарность, воплощённые главным образом в Песоцком)». (Подробнее см.: Бартлет Р. Указ соч. С. 356).

Необычна структурно-семантическая интерпретация повести в версии О. Соколова. Учёный полагал, что «главы I–VI образуют экспозицию с тесным переплетением главной и побочной партий; в ходе развития последней», по наблюдению исследователя, «можно заметить даже традиционный для музыки “перелом” – ссору Тани с отцом, вызвавшую любовное объяснение молодых героев и завершающую экспозицию свадьбу <...> VII и VIII главы рассказа – краткая, но необычайно напряжённая и полная драматической “неустойчивости” разработка, <...> Начало IX главы – описание жизни Коврина после разрыва с Таней – можно уподобить эпизоду в разработке, и с чтения Ковриным письма Тани начинается реприза» (см.: Фортунатов Н. М. Указ. соч. С. 60).

Цитируемые далее тексты из повести А. Чехова «Чёрный монах» приводятся по URL: <https://ilibrary.ru/text/985/index.html>

<sup>17</sup> Подробнее об этом см.: Суворина-Девуцкая Н. В. Седьмой и Восьмой квартеты как единая музыкальная версия «Чёрного монаха» // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 148–158.

<sup>18</sup> См.: Шостакович Д. О музыке к «Новому Вавилону» // Советский экран. 1929. № 11. С. 5.

<sup>19</sup> В. Холопова определяет форму «Полководца» как куплетно-сквозную с модуляцией из сквозной в куплетно-вариационную. См.: Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Лань, 2006. С. 43.

<sup>20</sup> Детально ознакомиться с упоминаемыми архивными записями можно в интернете. URL: <https://classic-online.ru/ru/production/2046> (дата обращения: 25.06.2022).

<sup>21</sup> См.: Денисов Э. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 43–44.

<sup>22</sup> См.: Прокофьев С. Дневник. Т. 1: 1907–1918. Paris: Sprkfv, 2002. С. 639.

<sup>23</sup> К примеру, в исполнении В. Репина Скерцо занимает 3'20".

<sup>24</sup> В 1907 году С. Прокофьев пишет: «В Консерватории занимаемся; Черепнин восхищается натуральными валторнами; говорит: – Вот в новой моей вещи я думаю поместить натуральные валторны; мне кажется, будет очень свежо...». Хотел ему сказать – свежо предание, да верится с трудом – но как-то промолчал» (Прокофьев С. Указ. соч. С. 22).

<sup>25</sup> Из дневника Прокофьева известно, например, какую реакцию И. Стравинского вызвали живописные темы Третьего фортепианного концерта (*C dur*, op. 26): «Это невыносимо! Это какой-то русский ложно-классический стиль! Это прямо Васнецов какой-то!» (Прокофьев С. Дневник. Т. 2: 1919–1933. Paris: Sprkfv, 2002. С. 439).

<sup>26</sup> См.: Прокофьев С. Дневник. Т. 1. С. 526.

<sup>27</sup> Манн Т. Указ. соч. С. 160.

## Список источников

1. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 1. С. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073
2. Лосева О. В. Ложная реприза: к истории термина и приёма // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 2. С. 1–12. DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
3. Девуцкая Н. В. Архетип как основа образно-композиционного родства сонаты *h moll* и Второй баллады Ф. Листа // Художественное образование и наука. 2019. № 3. С. 43–55. DOI: 10.34684/hon.201903005
4. Чигарёва Е. И. О музыкальности художественной прозы (на примере повести Николая Лескова «Островитяне») // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 190–197. DOI: 10.34690/158
5. Ляхович А. В. Прокофьев и сказка // Музыкальная академия. 2022. № 1. С. 96–105. DOI: 10.34690/221

*Информация об авторе:*

**Н. В. Девуцкая** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки.

## References

1. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073
2. Loseva O. V. False Recapitulation: Considerations Regarding the History of the Term and the Method. *The Journal of Russian Society for Theory of Music*. 2020. No. 2, pp. 1–12. (In Russ.) DOI: 10.26176/otmroo.2020.30.2.001
3. Devutskaya N. V. Archetype as the Basic of Figurative and Compositional Kinship of F. Liszt's *Sonata h moll* and *Second Ballad*. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka* [Art Education and Science]. 2019. No. 3, pp. 43–55. (In Russ.) DOI: 10.34684/hon.201903005
4. Chigareva E. I. On the Musicality of Fiction (the Case of Nikolay Leskov's Story "Islanders"). *Music Academy*. 2021. No. 2, pp. 190–197. (In Russ.) DOI: 10.34690/158
5. Lyakhovich A. V. Prokofiev and Fairy Tale. *Music Academy*. 2022. No. 1, pp. 96–105. (In Russ.) DOI: 10.34690/221

*Information about the author:*

**Natalia V. Devutskaya** – Cand.Sci. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory.

Поступила в редакцию / Received: 27.06.2022

Одобрена после рецензирования / Revised: 04.07.2022

Принята к публикации / Accepted: 06.07.2022

