

О. О. ДРАННИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 781.6.082.3

**ОБ ИГРОВОЙ ПРИРОДЕ СКЕРЦО В СИМФОНИИ XIX ВЕКА:
ИСТОРИКО-КУЛЬТУРОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

Охватывая единым взором более чем двухвековую историю симфонии, поражаешься многообразию путей развития этого жанра. Пути эти не просты и не похожи друг на друга. Но, вместе с тем, на всём протяжении развития симфонии обращает на себя внимание сохранение в ней неких определённых жанровых констант. Они – словно матрицы, которые при всей своей неизменности, вбирают в себя токи времени, мироощущение той или иной эпохи, личностный облик композитора-творца, его видение мира. Среди других наиболее важной константой является собственно концепция жанра симфонии, определяющая её образно-семантический строй, драматургические особенности, структуру и многое другое. В творчестве каждого композитора кристаллизуется свой круг музыкальных образов-символов, индивидуальный стиль, типы драматургических концепций. Симфония формировалась как жанр, способный к сильному эмоциональному и интеллектуальному воздействию на слушателей и открывающий возможности воплощения глубочайших сфер человеческого духа¹.

В статье рассматривается Скерцо русской симфонии, концепция которого сложилась, с одной стороны, как результат влияния европейской классической модели, и с другой, – отечественных традиций, впервые определившихся в симфоническом творчестве Глинки.

Ключевым для скерцо является феномен игры. Отметим наиболее важные аспекты этого понятия.

Игра как философская категория ведёт свое происхождение от платоновской теории «божественной игры», однако впервые получает теоретическое обоснование лишь в эпоху Просвещения. Первым, кто философски осмыслил проблему взаимосвязи искусства и игры, был И. Кант, который среди главных качеств выделил духовную свободу и незаинтересованный характер игры, заключающийся в таком овладении миром, которое не предполагает цели вне себя.

С XIX века большой интерес к игре начали проявлять психологи, историки, этнографы в связи с анализом архаических культур. Формируется романтическая концепция игры. Романтическая игра, как отмечает Курт, принимает психологизированный, порой и фантастический оттенок: «Всё, что достав-

ляет беспокойство человеческому духу, романтик стремится запечатлеть, прежде всего, посредством игры... Романтизм любит изображать, показывать в виде форм игры то, что является его внутренним переживанием, но что он в то же время боится пережить» [8, с. 31–32].

В исследованиях XX века открываются новые аспекты игры, позволяющие глубже проникнуть в её сущность. Для Й. Хёйзинги игра, как высшая форма духовной деятельности, является универсальным для всех времён и народов идеалом, в основе которого «лежит давняя мечта философов и учёных о всеобъемлющей системе, об универсальном языке, способном выразить и сопоставить все открытые “смыслы”, весь духовный мир человечества» [12, с. 34]. Г. Гадамер пишет о том, что «игра является элементарной функцией человеческой жизни и что человеческая культура без неё вообще немыслима». Он связывает игру с феноменом повторяемости, цель которого сводится к «бесцельному действию, действию как таковому», игра «всегда требует участия в ней» и является «коммуникативным действием». Важно «включить равнодушного наблюдателя в игру, сделать его соучастником ... это справедливо и для художественной игры, так как, собственно, нет принципиального барьера между произведением искусства и тем, кто это произведение будет постигать» [6, с. 287, 294].

На протяжении XX века самые различные науки обращались к проблеме, дополняя и обогащая толкование феномена игры. Так, математика в теории игр формулирует закономерности вероятностных процессов в конфликтных играх [5]. Семиотика рассматривает внутренние структурные закономерности игры как вид непродуктивной деятельности, продукт которой лежит не в материальной сфере, а потому является духовной субстанцией. При этом наибольшую близость игра обнаруживает с «идеальными» сферами человеческой деятельности и с искусством. Ю. Лотман рассматривает и искусство, и игру как виды моделирующей деятельности, цель которых – освоение действительности, овладение миром, основанное на особом соотношении правил и случайностей (см.: [9, с. 135]).

Важно отметить, что в игре органически связаны друг с другом серьёзное и комическое. Г. Гессе в романе «Игра в бисер» пишет: «Жест классической

музыки означает знание трагичности человечества, согласие с человеческой долей, храбрость, веселье! Грация ли генделевского или купереновского менуэта, возвышенная ли до ласкового жеста чувственность, или тихая, спокойная готовность умереть, как у Баха, – всегда в этом есть какое-то “наперекор”, какое-то презрение к смерти, какая-то рыцарственность, какой-то отзвук сверхчеловеческого смеха, бессмертной весёлости» [7, с. 32].

Проблема комического в искусстве – невероятно широкая область². Но мы обратим внимание на те аспекты, которые необходимы для понимания комического в концепции скерцо, а именно – карнавал и мотив маски. Истоки комического уходят своими корнями в Средневековую карнавальную культуру. Всевозможные карнавальные игры позволяли человеку как бы выйти за пределы обычной жизни и погрузиться в совершенно иную стихию – «карнавальный смех всенароден, универсален, амбивалентен: он весёлый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает» (см.: [4, с. 17]).

Романтический карнавал, оказавший существенное влияние на формирование образно-символической системы скерцо, в отличие от «всенародного» карнавала Средневековья и Ренессанса, переживался как бы «в одиночку с острым сознанием этой своей отъединённости»³ (см.: [там же, с. 45]). Мотив маски наделяется новыми значениями, изначально чуждыми её природе⁴. В романтизме маска «приобретает мрачный оттенок, за маской часто оказывается страшная пустота, Ничто», она – «частица какого-то иного мира». Важную роль в изменении мотива маски у романтиков играют и новый облик марионетки-куклы и некая «нечеловеческая сила, управляющая людьми и превращающая их в марионетки» [там же, с. 48–49].

Трудность объяснения комического в музыке (особенно – в инструментальной) определяется разными причинами, среди которых – отсутствие вербальной понятийности и чувственно-предметной конкретности. Однако на протяжении всей истории музыки вырабатываются и обновляются приёмы и способы создания комических образов: динамические контрасты, необычные тембровые сочетания, специфические гармонические эффекты (тональные «переодевания»), нарочито фальшивое звучание, заострённость стилистических, жанровых качеств, механистичность тематизма, парадоксальность ладотональной организации, ритмического рельефа, инструментария, многопластовость фактуры, её многоаспектность. Все вышеперечисленные факторы образуют непосредственно игровую логику в инструментальной музыке⁵.

Именно скерцо явилось воплощением игрового начала в музыке, проводником смехового и

гротесково-иронического осмысления мира в музыке. Скерцо стало тем жанром, в котором сконцентрировались игровое и комическое, лирическое и фантастическое, причудливое и гротесковое. «Его моторно-пластическая сторона воспринимается на первом плане, так как скерцо передаёт образ движения, с внезапными поворотами, резкими нарушениями инерции восприятия, “бросками” и “сюрпризами”» [11, с. 50].

Скерцо как жанр инструментальной музыки прошло большой путь развития, в процессе которого получило многообразные перевоплощения и окончательно откристаллизовалось в творчестве Бетховена. В XVII–XVIII веках скерцо выполняло отстраняющую функцию (например, в барочной партите), «значительной для скерцо становится сфера лирики, представленная, в то время единственной своей разновидностью – пасторалью ... При этом характерен взгляд “со стороны”, взгляд созерцающий» [13, с. 59–60]. Это приятная игра, наполненная пантеистическим мироощущением. Скерцо встречается в барочной и классической музыке, воплощающей разные модели игры: в партите Баха № 3 *a moll*, в средних частях струнных квартетов ор. 33, клавирной Сонате *cis moll* Гайдна. Но уже гайдновский менуэт в сонатно-симфоническом цикле постепенно принимает облик скерцо.

Бетховен не случайно произвёл замену традиционного в сонатно-симфоническом цикле менуэта на скерцо. Этот жанр обладал неисчерпаемыми возможностями для воплощения грандиозных идей композитора. Основу бетховенской скерцовности составляет контрастный метод развития – от контраста всего скерцо с другими частями цикла до контраста его мельчайших деталей. Скерцо органично включены в идейную концепцию и воплощают две основные драматургические роли в цикле:

- 1) традиционная функция (контраст и подготовка финала);
- 2) продолжение центральной драматической линии, связанной с первой частью.

В бетховенских симфонических скерцо игра оркестровых тембров и динамических эффектов, красочный гармонический и оркестровый колорит, яркая национальная окраска создают яркий игровой характер музыки.

Игровое начало скерцо чаще всего выражается в обилии неожиданных поворотов в гармонии и мелосе. При этом особенно важна ритмическая активность, являющаяся непременным признаком любого скерцо, то есть моторное и игровое начало постоянно находятся в единстве. Ритм заставляет почувствовать движение времени, а через время – течение самой жизни. По этой причине «ритм воспринимается как концентрированное выражение эмоционально-чувственного постижения жизни» [2, с. 23].

Для жанра скерцо типично сопоставление двух контрастных планов: собственно скерцозных образов и второго плана, лирического, опирающегося на танцевальные и песенные жанры. Иногда лирическое начало присутствует в разделах крайних частей скерцо из стремления показать игровой образ с разных сторон. Но в большинстве случаев второй план скерцо обнаруживается в контрастирующем трио. Его назначение – дополнить и ярче оттенить начальный образ скерцо. Идея борьбы, пронизывающая бетховенские произведения, наложила заметный отпечаток на стихию игры: скерцо его сонат и симфоний приобретает драматический характер.

В скерцо возникал порой весьма парадоксальный спор тембров-персонажей, напоминавший о весёлой суматохе театра масок, столь почитаемого романтиками. Была у скерцо и другая функция, проистекающая из пластических ритмов танца, которая отчётливо выразилась в классическом менуэте. Однако игровая природа скерцо вовсе не исключала возможности его драматизма, обострения внутреннего напряжения.

Под влиянием авторитета Бетховена сложились определённые образно-семантические, драматургические, композиционные константы жанра скерцо как самостоятельного произведения и как части симфонического цикла. Скерцо у Бетховена, а позже – у романтиков стремится передать не только внешнюю динамическую, но и внутренне сущностную сторону эмоционального содержания музыки.

У романтиков мы находим разные типы скерцо – лирико-эпическая (сказочно-фантастическая) разновидность скерцо, например, у Шуберта – фортепианные скерцо *Des dur*, скерцо Третьей и Седьмой сонат для фортепиано, Девятой симфонии; или скерцозная лирика Мендельсона – Скерцо «Шотландской» симфонии, Фантазия-каприз, Скерцо-каприччио.

Изначально скерцо выступало как концентрация ярких эмоций, как символ неукротимости движения, как проявление игры стихийных жизненных сил. Но, с другой стороны, в XIX веке эмоциональная окраска скерцо стала меняться, «мрачнеть» (по выражению А. Брукнера), композиторы-романтики создают злые, демонические, inferнальные типы скерцо: «...невольно напрашивается вопрос, во что же одевать серьёзное, если уж “шутка” (скерцо) расхаживает в тёмном покрывале?» [14, с. 186].

В романтическом скерцо обнаруживается двойной смысл, сочетание прямого и переносного значений с преобладанием второго, что станет типичным для скерцо XX века. У романтиков темы, связанные с драматической сферой обычно опираются на гротесково-переосмысленную танцевальность, маршевость, скерцозность, достаточно часто кон-

традействие связано с «моторными» жанрами. Важно отметить, что подобный тип образности часто сопровождается внутрижанровой трансформацией, целью которой – создание гротеска.

Так, на протяжении XIX века формируются различные скерцо с присущими каждому из них жанровыми комплексами. Конечно, данные жанровые особенности скерцо в европейской музыке не могли не отразиться и на русских симфонических скерцо. Известно, что при формировании русской классической национальной школы главенствующую роль играл жанр оперы, способный воплотить национальную идею. Но новые идеи требовали новых средств, форм и жанров для адекватного воплощения нового содержания. В связи с этим в 60-е годы возникает вопрос о рождении национальной симфонии. Ведь именно жанр симфонии как никакой другой способен воплотить, подобно роману в литературе, наиболее полную картину мира сквозь призму мировидения художника.

Очевидно, что основным ориентиром послужила западноевропейская модель симфонии. И в самых первых симфонических произведениях русских композиторов заметен поиск стиля симфонической музыки, в котором разные творческие индивидуальности отталкивались от одних и тех же интонационно-стилевых истоков, эстетической базой которых являлась симфоническая музыка Бетховена и Шумана: «...любопытно следить за странствованием и претворением иногда одних и тех же “европеизмов” у Балакирева, Кюи, Бородина, Рубинштейна, Чайковского, Римского-Корсакова» [2, с. 155].

С другой стороны, первооткрывателем на пути развития русской симфонической музыки был Глинка. Симфонические эпизоды «Жизни за царя» и «Руслана и Людмилы», музыка к трагедии «Князь Холмский» стали исходной точкой для симфонического эпоса Бородина, оказали могущественное влияние на идею инструментальной драмы, выдвинутую Балакиревым, послужили первыми примерами взаимопроникновения элементов оперности и симфоничности. Балакирев называл «Руслана» «гениальной симфонией в костюмах».

Истоки жанра скерцо в русской симфонической музыке восходят к Глинке, поскольку именно в его симфонических произведениях определился тот облик скерцозности, который в дальнейшем стал фундаментом для построения композиторами Новой русской музыкальной школы концепции скерцо. Знаменателен тот факт, что работа над симфонией у балакиревых начиналась со скерцо, в котором наиболее полно и многообразно отражены основные духовные идеи этого времени. Примечательна фраза Стасова, высказанная о духе своего времени в 1861 году Балакиреву: «... портрет нашего века – бурное, огненное, капризное, прихотливое,

свободное и могучее скерцо...» [3, с. 133]. Скерцо симфоний петербургских композиторов Новой русской музыкальной школы во всей полноте раскрыло специфику национальной идеи. Мир игры в скерцо симфоний Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова представляет собой некий монолит с единым образным строем – показ жизни во всей её красочности и многоликости, в ощущении непрерывности и бесконечности тока жизни. Контрастное трио эпической концепции всегда близко образной сфере крайних частей скерцо, в коде же чаще всего происходит соединение всех тематических элементов в органичном сплетении. В таких скерцо – игра всегда позитивная, восходящая к скomorошьям играм-представлениям, доброму смеху как органичной части средневековой карнавальнoй культуры. Этот смех – весёлый и ликующий, всенародный. У Римского-Корсакова и Бородина тончайшая тембровая нюансировка еще более усиливает эффект игры. У Глазунова «Человек Играющий» представлен сквозь калейдоскоп масок, бесконечно меняющихся в атмосфере карнавала. Скерцо его симфоний опережают XIX век, они – часть культурного пространства XX века, предвещающие «мир игры» Стравинского.

Совершенно иная концепция скерцо симфоний московской школы, отражающая, прежде всего, субъективное, личностное начало. Скерцо лирико-драматических симфоний Чайковского выстраиваются в отдельную драматургическую линию некоего «сверхцикла», воплощающего идею «карнавала, переживаемого в одиночку». Скерцо его симфоний всегда функционально наполненные, действенные, именно в них раскрываются грани мироощущения героя.

Мир игры в скерцо симфоний П. И. Чайковского скрывает под маской-личиною некое разрушительное начало. Действительно, скерцозные темы, поначалу связанные со стихией игры, шутки, оборачиваются контрдействием, что в итоге приведёт к структурным изменениям в Шестой симфонии.

Сейчас, уже с позиции XXI века, очевидно, что Скерцо-марш Шестой симфонии явилось неким пророчеством, предвещающим концепции многих симфоний XX века – Малера, Онеггера, Шостаковича, Шнитке...

Таким образом, бетховено-шумановская модель скерцо, с одной стороны, и симфоническая музыка Глинки – с другой, явились фундаментом для рождения концепции скерцо русской симфонии. Ассимилируясь на русской почве, жанр скерцо обретает свои особые черты, связанные, прежде всего, с национальной картиной мира, с национальной спецификой «Человека играющего».

И в связи с этим нельзя не отметить, что XX век, когда феномен игры приобрёл глобальное значение, питался богатным опытом предыдущего столетия, когда были апробированы не только разные формы игры, но и квинтэссенция игрового начала скерцо, утвердившегося в качестве константной части симфонии.

Скерцо в русской симфонии наполнено особым содержанием и выполняет специфические функции: с одной стороны, – раскрытие национальной ментальности, макрокосма, с другой, – индивидуального, личностного начала, микрокосма. Известно, что русская культура находится на пересечении парадигм Запада и Востока. Во многом русской ментальности больше свойственна восточная созерцательность, нежели западное действие, что актуально по отношению к медленным частям симфонии, которые наиболее полно могут воссоздать мирозерцание эпохи, художника. С этой же точки зрения скерцо позволяет рассмотреть национальное начало сквозь игровое поведение.

Именно скерцо русской симфонии XIX века отразило основные грани мироощущения эпохи: духовные поиски национальной идеи, стремление воссоздать целостную концепцию Мира и Человека и все противоречия и конфликты времени, отразившиеся во внутреннем мире Художника.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Жанровая специфика симфонии привлекала внимание многих исследователей – Б. Асафьева, И. Соллертинского, А. Альшванга, М. Арановского, А. Климовицкого и других учёных. Системный взгляд на проблемы изучения симфонии представлен в работах М. Арановского, где толкование жанра дано через определение «семантического инварианта», как целостная концепция Человека (см.: [1, с. 24]).

² Данная проблема исследована М. Бахтиным, Д. Лихачёвым, А. Гуревичем и многими другими.

³ Смех в «романтическом гротеске редуцировался и принял форму юмора, иронии, сарказма». Романтический смех снял свою весёлую маску и представлял страшный и чуждый человеку мир (см.: [4, с. 46–47]).

⁴ Мотив маски, который в народной культуре связан с радостью смен и перевоплощений, у романтиков оторван от единства народно-карнавального мироощущения: «маска что-то скрывает, утаивает, обманывает и т. п.» (см.: [4, с. 48]).

⁵ Е. Назайкинский в труде «Логика музыкальной композиции» даёт следующее определение этому понятию: «Музыкальная игровая логика – это логика концертирования, логика столкновения различных инструментов и оркестровых групп, различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих вместе “стереофоническую” театральную картину развивающегося действия.

Эта логика на синтаксическом уровне организует театр инструментов, фактурных и интонационных компонентов ... Игровая логика – сочетание лирического, эпического и драматического, по-разному соотносится с монологическими, диалогическими, полилогическими элементами музыкального синтаксиса, получает различное инструментальное воплощение» [10, с. 227–228].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.: исследовательские очерки. – Л., 1979.
2. Асафьев Б. Русская музыка XIX начала XX века. – Л., 1979.
3. Балакирев М., Стасов В. Переписка. Т. 1, 2. – М., 1970, 1971.
4. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – М., 1990.
5. Воробьев Н. Теория игр. – М., 1976.
6. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. – М., 1991.
7. Гессе Г. Игра в бисер. – М., 1969.
8. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. – М., 1975.
9. Лотман Ю. Тезисы и проблемы искусства в ряду моделирующих систем // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 198.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982.
11. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Н. Новгород, 1994.
12. Хёйзинга Й. Homo Ludens в тени завтрашнего дня. – М., 1992.
13. Шаймухаметова Л. Смысловые и структурные модификации роговых сигнальных формул в контексте тематизма скерцо (на примере творчества австро-немецких композиторов) // Музыкальный язык в контексте культуры. – М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. – Вып. 106. – С. 58–76.
14. Шуман Р. О музыке и музыкантах. Т. 1. – М., 1975.

Дранникова Ольга Олеговна
преподаватель кафедры истории музыки
Воронежской государственной академии искусств

