

О. Е. ШЕЛУДЯКОВА

*Уральская государственная консерватория
им. М. П. Мусоргского*УДК
781.68.036 (4)**КОНФЛИКТ КАК СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКАЯ
И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В МУЗЫКАЛЬНОМ
ИСКУССТВЕ ПОЗДНЕГО РОМАНТИЗМА***Откуда, как разлад возник?
И отчего же в общем хоре
Душа не то поёт, что море,
И роицет мыслящий тростник?*

Ф. Тютчев

На протяжении многих десятилетий музыка И. Брамса и П. Чайковского, Г. Малера и С. Рахманинова и целого ряда других композиторов эпохи позднего романтизма приковывала к себе внимание слушателей и исследователей. Одной из важнейших загадок музыкального искусства данной эпохи является ее эмоциональный модус — напряженность изложения, когда светлое чистое «слово» сопровождалось ощущением трепетности, а порой даже тревожности, когда любой образ мог содержать полярный подтекст, явную и скрытую конфликтность¹.

**К ТЕОРИИ КОНФЛИКТА КАК
СОЦИАЛЬНО-ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ
И ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КАТЕГОРИИ**

Во многих исследованиях, посвященных авторам и сочинениям позднего музыкального романтизма, подчеркивается наличие противоречивого, подчас конфликтного столкновения образов, тем, средств музыкальной выразительности, а также преобладание от баховской драматургии и симфонизма венского классицизма. Так, в концепции И. Барсовой [1] логика развертывания малеровских симфоний раскрыта как многоактный процесс конфликтных интонационных событий, тематических коллизий. Много ценных наблюдений о конфликте содержится в работах Б. Асафьева, В. Бобровского, Т. Черновой и других. Выявлена роль конфликта как «источника самодвижения сюжета» [11, с. 58], его этапность, отмечается диалогичность конфликта и внутренняя взаимосвязь сочетающихся в нем по-

лярных начал. Однако конфликтность в данных концепциях была применена лишь к драматическому роду искусства, большей частью по отношению к симфонизму и конкретно сонатной форме, тогда как множество позднеромантических сочинений либо целиком находятся в русле лирики, либо сочетают лирико-драматические тенденции и при этом далеко не всегда обращаются к законам сонатности.

Ценный анализ динамической трехчастности как зримой модели конфликта с соответствием этапов экспозиции, разработки и динамического развития репризы стадиям экспонирования, развития и разрешения конфликта содержится в работе Т. Черновой [11]. Однако в позднеромантическом музыкальном искусстве эти этапы сжимаются подчас до размеров самой темы — драматическая развязка наступает через несколько (12—16) тактов после начала экспонирования образа. Этапы конфликта совмещаются (например, экспонирование и борьба, открытое столкновение осуществляются одновременно), а развязка может отсутствовать либо выражаться в драматургическом срыве.

Понятие «внутреннего конфликта» также отнесено в работе Т. Черновой к масштабам одной части либо различным этапам развития монотемы. Но как будет показано в дальнейшем, значительно чаще конфликт в позднеромантическую эпоху становится подлинно внутренним, так как развертывается в пределах самого изложения темы, *внутри* ее экспонирования.

Вероятно, причины столь значительной пространности конфликта носят в первую очередь *психологический характер*. Общеизвестным мотивом романтической культуры является тема утраченной гармонии. Дотекстовая психологическая установка, просвечивающая и в самих сочинениях, и в эпистолярном наследии музыкантов, полна боли о «разорванном целом» (Новалис). Гармония становится идеальной категорией мироздания, дарованной человечеству свыше, но она утрачена в минувшие века и уже недостижима. Напомним и знаменитые слова Г. Гейне: «Весь мир надорван по самой середине. А так как сердце поэта — центр мира, то в наше время оно тоже должно самым безжалостным образом надорваться» [4, с. 368].

Ощущение дисгармонии мира пронизывает даже самые светлые создания позднего романтизма, выявляясь в целом ряде антиномических пар. Многие из них отметил Ю. Габай: «идеальное, духовное — материальное; чувство — разум; *intuitio* — *ratio*; художник — общество (романтик — «толпа»); мечта — действительность; субъект — объект; бессознательное — сознательное...» [3, с. 15].

Автор справедливо отмечает, что эти противоречия не рядоположены, но даны в сложном динамическом сопряжении. Такая нерядоположенность проявляется, в частности, в возможных подменах частей оппозиций: например, художник в конфликте с обществом апеллирует к субъективному миру, миру мечты и иллюзий. Но самое главное состоит в том, что это *одномоментное*, и часто именно поэтому столь истовое и глубокое сопряжение взаимоисключающих стремлений с принципиальной невозможностью преодоления разногласий.

Иногда возможно отметить достаточно ясное ощущение поздними романтиками собственного внутреннего конфликта. Так, многократно в эпистолярном наследии разных композиторов упоминается противоречие между собственными желаниями и общепринятыми ценностями. В дневниках Чайковского много страниц посвящено описанию серьезнейшего конфликта между «ощущениями» (желаниями) и нравственным долгом. Художников позднего романтизма сопровождал постоянный ценностный конфликт между собственными идеалами и вкусами «толпы», между коммерческим заказом и необходимостью удовлетворять собственным оценочным критериям.

Многих композиторов отличала весьма высокая, едва ли не завышенная самооценка, по выражению Ю. Габая, «комплекс Атланта». Примером может служить типично романтический образ Атласа, несущего огромную тяжесть мирового страдания, подобно тому, как любого романтического героя отличает масштаб бремени, возложенного им самим на себя. Приведем лишь несколько характерных высказываний. Малер писал Эмилю Фройнду (Вена, 1 ноября 1880 года): «Ты можешь представить себе, насколько я проникся этими убеждениями, если жду, что они смогут возродить весь человеческий род» [7, с. 105]. Баланчин вспоминал слова Чайковского: «Своим величием стирать во прах все окружающее — не есть ли это высочайшее наслаждение?» (цит. по: [2, с. 74]). Мессианство романтиков не только не было умалено в поздний этап развития романтической культуры, но и приобрело особый размах.

Важнейшим признаком позднеромантического самоощущения конфликта является его объяснение не стечением обстоятельств, но признанием, что противоречие входило в структуру личности художника, определяя ее на многие годы. Начиная с «Двойника» Шуберта, Флорестана и Эвзебия в творчестве Шумана многие романтики свидетельствовали в своем творчестве о трагической раздвоенности души. Двойничество не только отражает противоречивость внутреннего мира как структуры личности, но и создает возможности для бесчисленных метаморфоз. Темы двойники в «Фантастической симфонии» Берлиоза, листовском «Фаусте» и Сонате *h moll*, «Симфонических вариациях» Франка и целом ряде других сочинений являются зримым выражением внутренней противоречивости и динамического сопряжения противоположностей. Образ оборачивается своей изнанкой, привычное — неузнаваемым, близкое — далеким и чуждым.

В исследованиях по психологии часто причиной конфликта называются внутренние условия, которые представляют собой противоречия между различными мотивами и отношениями личности или между ее возможностями и стремлениями. Условие психологического конфликта — это субъективная неразрешимость ситуации. В письмах поздних романтиков часто фигурирует ощущение безысходности ситуации, непреодолимости, свойства личности, делающих гармонию, счастье невозможными.

Обратим внимание на несколько характерных высказываний крупных мастеров позднего романтизма. Брамс пишет Винценту Лахнеру (Пертшах, август 1879 года): «<...> мне пришлось бы признаться, что я — между прочим — глубоко меланхолический человек, и что черные крылья неизменно шумят над нами» [9, с. 162]. Так же Рахманинов отвечает Н. Д. Скалон (Лебеди Харьковской губернии, 30 июня 1993 года): «<...> не я вижу жизнь с черной стороны, а она мне показывает только одну, единственную сторону свою, притом черную. <...> Есть натуры, сотворенные самим Богом, которые именно сотворены так, что они во всем именно всегда больше чувствуют, чем рассуждают» [8, с. 98].

Самые разнообразные виды конфликта так или иначе присутствовали в позднеромантическую эпоху. Одни художники острое ощущение такого конфликта переживали в форме творческой паузы², подчас достаточно долгой. Биографии Рахманинова и Брамса являют примеры, когда в силу невозможности оправдать собственную самооценку, справиться с несправедливо жестокой оценкой критики приводили к длительному отказу от творчества в жанре симфонии (Рахманинов), а завышенная оценка Шуманом юного Брамса («Гений, Мессия») долгое время не давала молодому композитору реализовать свой творческий потенциал.

Конфликт оценки и самооценки в других случаях приводил, напротив, к потребности самоутверждения в творчестве, реализовался в новых прорывах и дерзаниях (примеры такого рода можно наблюдать в творческой биографии Малера). Наконец, творческий путь Чайковского являет еще один способ разрешения конфликта — его вытеснение через переключение на иную работу. Эта работа могла быть подчас механической (инструментовки, заказные сочинения), но способствовала концентрации внимания на других темах и требовала значительной актуализации сознания. Кроме того, это вариант своеобразного творческого компромисса — творчество не уходит совсем, но оказывается в узких рамках заданности.

Перечисленные биографические события композиторов позднего романтизма позволяют выявить еще один существенный момент. Авторы не могли избежать воздействия конфликтов на собственное творчество, однако прямого пере-

сения пережитого конфликта в сюжеты сочинений не происходило. Либо временная дистанция позволяла более опосредованно связывать жизненные и творческие коллизии, либо смена жанра, типа творчества приводила к вытеснению конфликтной ситуации.

Безусловно, не следует воспринимать конфликт как нечто разрушительное, дезорганизующее. В музыке позднего романтизма данный тип эмоционального состояния выполняет важную композиционную и драматургическую функцию — становится мощнейшим катализатором развития единого образа и взаимодействия нескольких образов, способствует преодолению статики и замкнутости тем.

Неслучайно выделенные в психологической литературе четыре важнейших функции конфликта в полной мере отвечают закономерностям позднеромантической эстетики.

1) *Источник развития* — импульс к продвижению сюжета, коллизии³. В лирическом роде музыки такая функция особенно важна как толчок к преодолению бесконечной текучести и выхода из созерцательности. При этом лирическое высказывание выводится на уровень драматической действенности. Напомним, что процессуальная сторона выступает на первый план и в «портретировании чувства», и в восприятии музыкального произведения как отражения судьбы лирического героя со всеми ее перипетиями и конфликтными ситуациями.

2) *Сигнал к изменению* — показатель неблагоприятия ситуации и необходимости перемен. Индексная функция особенно заметна на грани композиционных разделов, когда «сигнал» может быть едва заметным, но важным предвестником дальнейших катаклизмов или, напротив, сигналом преодоления конфликтной ситуации. В таких случаях конфликт задается как бы в свернутой форме, и его потенции развиваются в дальнейшем по самым различным сценариям.

3) *Возможность сближения конфликтующих сторон* интересна для музыки позднего романтизма прежде всего, как отражение фундаментальной идеи метаморфоз, преобразования персонажей. Поэтому данная функция занимает весьма значительное место в позднеромантической драматургии: это и конфликт музыкальных образов, выведенных из единого интонационного материала, и последующее за конфликтом изме-

нение образов, их искажение, либо напротив, высветление, гармонизация.

4) *Возможность разрядки напряжения, оздоровления.* Именно в такой функции чаще всего конфликт выступал в музыке венского классицизма: столкновение образов в разработке позволяло достигнуть гармонии в дальнейшем, только через преодоление конфликта становилось возможным достижение единства. Вероятно поэтому такая функция менее показательна для позднеромантической культуры с ее частой пессимистической уверенностью в невозможности «мировой гармонии».

О ВОПЛОЩЕНИИ КОНФЛИКТА В ПОЗДНЕРОМАНТИЧЕСКОМ МУЗЫКАЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

Перейдем к анализу конфликта в позднеромантической музыке. По способу введения конфликта можно выделить две основные его разновидности: *подготовленный конфликт* как столкновение ранее экспонировавшихся образов; *неподготовленный конфликт* без предшествующего «представления его героев».

Оба типа равно характерны для позднеромантической музыки, но обнажают различные драматургические и психологические идеи. В первом случае яркость конфликтного столкновения обеспечивается контрастом с фазой экспонирования материала, соотношением в одновременности явлений, бывших до сей поры разновременными. Так, неожиданное, болезненно резкое начало разработок Шестой симфонии и «Ромео и Джульетты» Чайковского после идиллической любовной лирики, безусловно, можно отнести к явлениям конфликтного плана. Однако это скорее драматургический, формообразующий конфликт, прием, основанный на резком вторжении и соответственно, сломе в восприятии. Такой конфликт не утрачивает своего значения в музыке позднего романтизма (достаточно вспомнить противоборство *Dies irae* и темы Паганини в Рапсодии Рахманинова, конфликтные столкновения тем в разработках Малера).

Во втором случае конфликт обретает остроту за счет внезапности появления, отсутствия предшествующих фаз.

Особого внимания заслуживает способ введения слушателя в «конфликтное поле». Прежде всего, это система «обманов ожиданий», виртуозно использованная композиторами позднего ро-

мантизма. Согласно мысли Ю. Лотмана, «восприятие художественного текста — всегда борьба между слушателем и автором». «<...> Восприняв некую часть текста, слушатель «доставляет» целое. Следующий «ход» автора может подтвердить эту догадку и сделать дальнейшее чтение бесполезным, по крайней мере с точки зрения современных эстетических норм или опровергнуть догадку, потребовав со стороны слушателя нового построения» [6, с. 171].

В эпоху позднего романтизма композиторы щедро используют данный прием как для построения масштабных концепций, так и в рамках миниатюр. Подготовив слушателя к восприятию того или иного жанра, эмоционального модуса, типа фактуры и проч., авторы исследуемой эпохи подменяют их совершенно иным, порой открыто конфликтным материалом.

Многочисленные примеры позволяют сделать вывод о сознательном использовании приема «работы с восприятием» слушателя: последовательном формировании слушательской установки и затем ее опровержении. В одних случаях (в сочинениях Малера) прием используется как игровой, в других (например, у Чайковского) — как ярко конфликтное драматургическое средство. Стереотип во всех случаях ломается весьма стремительно, так что несоответствие внутренней установке слушателей оказывается весьма острым.

Безусловно, фундаментальным вопросом для теории конфликта является проблема «героя», участника конфликтного противоборства. Наиболее крупным является *горизонтальное* и *вертикальное* разграничение: *конфликт между темами и разделами* (конфликт по горизонтали) и *конфликт внутри темы, образа* (конфликт по вертикали). В первом случае произведение раскрывается как последование этапов, подобных конфликтному противостоянию — экспонирование участников конфликта, их столкновение и взаимодействие, и разрешение противоборства. Во втором — происходит симультанный процесс экспонирования, развития и обострения противоречий.

В зависимости от выбора «героев» конфликта может возникнуть ситуация восприятия его как *внутриличностного* и *межличностного*. Например, достаточно часто возникает ситуация, когда конфликт рассматривается как неотъемлемая часть образа, которая не исчезает в неод-

нократных его дальнейших появлениях, хотя и меняет степень остроты и напряженности. Такой конфликт можно считать *внутритематическим*. В других случаях осуществляется конфликтное сопряжение различных тем и образов. Конфликт такого рода можно назвать *межтемным*.

Так происходит, например, в репризе Второго фортепианного концерта С. Рахманинова. Репризное появление главной партии является результатом наложения собственно главной партии в неизменном мелодическом виде и материала побочной партии, претерпевшего значительные изменения в разработке. Результатом такой разнотемной полифонии становится заметное несоответствие между мужественной полнозвучной кантиленой главной партии и маршеобразным «постукивающим» шагом контрапунктирующей темы. Различия в пульсации (ровное членение в основной мелодии и постоянная смена количества долей и ритмических акцентов в новой теме), несовпадение «хореической» и «ямбической» стоп, яркий жанровый диссонанс не только придают репризе элемент значительного обновления, но и обнажают поистине конфликтное противостояние (пример № 1).

Конфликт не просто стал важной частью драматургии, но обусловил внутренне конфликтное мировоззрение. Его частое перемещение в область лирики привело к появлению конфликта особого рода — *лирического конфликта*. Назовем некоторые наиболее важные признаки лирического конфликта:

1) «Героями конфликта» становятся внутренние процессы, происходящие в душе и сознании, а не драматические коллизии между персонажами. Даже в случаях, когда происходит столкновение героя (авторского голоса) с чужими мирами, особенно важным становится последующий за этим противостоянием конфликт, боль и страдание при попытках обретения душевной целостности.

2) Меньшая выявленность противоположностей, меньшая яркость проявления: само столкновение людей, идей, мировоззрений как бы вынесено за скобки, а в музыкальном тексте отражен результат этого конфликта — тревога, напряжение, экстатическая преувеличенность высказывания.

3) Типичным становится «единовременный контраст» (Т. Ливанова, Е. Назайкинский) как соединение в одновременности несовместимых импульсов, разнонаправленных душевных эмоци-

ональных движений. В этом смысле ярким образом становится феномен «тихой кульминации». С одной стороны, это наглядное использование «минус-приема» (Ю. Лотман): ожидаемый после мощного нарастания динамический всплеск заменен предельно тихой звучностью (*pp*). В результате происходит своего рода психологический слом, восприятие оказывается «обманутым». С другой стороны, происходит одномоментное столкновение средств обычной кульминации (высокая тесситура, фактурное накопление, гармоническая напряженность) и динамики, казалось бы, опровергающей пафос кульминации. Такой прием можно уподобить тихому (вплоть до шепота), но предельно эмоционально насыщенному произнесению-исповеданию сокровенных мыслей⁴.

«Тихая кульминация» — подлинная находка Рахманинова и других мастеров позднего романтизма, так как позволяет выразить многие важнейшие особенности романтического стиля и мироощущения. Очевидна его психологическая подоплека — удивительная духовная и эмоциональная целомудренность, не позволяющая громогласно провозглашать мессианские глаголы. Данный тип являет собой зримое выражение «единовременного контраста», двух противоположно-направленных тенденций — к выявлению эмоции и сокрытию ее⁵. Вместе с тем перевод динамизма из внешней формы в скрытую, внутреннюю наглядно свидетельствует о присутствии конфликта, итогом которого является *катарсис*, просветление, дарованное подвигом преодоления себя, дерзкого уничтожения всех связывающих пут. Это явление как нельзя более отвечает мечте поздних романтиков — прорыву к сверхчеловеческому, вселенскому, божественному началу, преодолению ограниченности человеческой природы.

Так происходит в кульминации-репризе побочной темы «Ромео и Джульетты» Чайковского, венчающей любовный гимн (пример № 2).

В мелодии Чайковского столкновение динамизма кульминационной фазы и устойчивости репризной стадии становится одним из внутренних «обоснований» ярчайшего взлета и длительного посткульминационного изживания (на срединном тематическом материале). Это не просто вершина, не только предел возможного раскрытия темы и высшее проявление эмоции, но *столкновение* противоположных импуль-

сов и в этом смысле — лишь толчок к дальнейшему.

Многие высказывания исследуемой эпохи не содержат конфликта в явном виде, но либо являются отпечатком авторского внутреннего конфликта (творческой реакции на него), либо в самом тексте музыкального произведения подготавливают конфликтное противостояние. Так, крайняя чистота и безмятежность образа в наибольшей степени оттеняет вторжение сил зла. Наконец, само произведение позднего романтизма очень часто является результатом процесса, бывшего «за кадром», за пределами музыкального текста.

В таких случаях возможны два варианта: в первом из них столкновение конфликтных сил происходит до звучания самой музыки (тогда сочинение осмысливается как итог внутренней борьбы); во втором — процесс конфликтного противостояния происходит в сердцах слушателей после окончания звучания и именно в душе воспринимающей стороны достигает разрешения. Вероятно, это одно из проявлений эстетического идеала позднего романтизма — когда художественное произведение становится частью жизни. Конфликт в этом случае выходит за грань собственного музыкального явления, переходит непосредственно в живой опыт мироощущения либо служит формой его отражения.

Внутритематические конфликты также подразделяются на конфликты по горизонтали и по вертикали. В первом случае это конфликты между отдельными мотивами, интонациями. Во втором — конфликт между различными мелодическими пластами, между отдельными элементами фактуры (например, между мелодической линией и сопровождением), отдельными сторонами музыкального языка (например, логикой мелодического становления и гармоническими процессами). Кроме того, возможны конфликты внутри единого средства музыкальной выразительности — например, рассогласование ритмической организации различных фактурных пластов.

Кода финала Шестой симфонии Чайковского, пожалуй, одно из самых правдивых воплощений ощущения катастрофы в музыкальной литературе. Никнущие, падающие в бессилии мелодические ходы; болезненность гармонии (секундовые наложения); безпорный органнй пункт (синкопа вместо каждой доли), пульсирующий как бы

безнадежно, не достигая цели; вязкость и частота ритмического движения, — отвечают всем признакам единовременного контраста. Сфера патетики запечатлена и в названии симфонии, и в музыкальном тексте: органнй пункт и трагический канон струнных сочетаются с напряженнейшей гармонией, использующей септаккорды, альтерацию. Внешнее движение, зримо явленное в каноне, сочетается с внешней неподвижностью органного пункта (пример № 3).

Здесь можно усмотреть еще один конфликт — между крайней метрической определенностью мелодической линии и «осевым пульсом» органного пункта⁶. Внутренняя же конфликтность воплощена в особом «сопротивлении материала», потребности преодолеть статику и безнадежность, безысходность.

Поразительно, что такой образ — итог симфонии, а не импульс к развитию или драматическая кульминация, как это было бы в эпоху барокко. Не происходит контрастного очищения-просветления, и сознание слушателя должно уже после окончания звучания самой музыки производить гармонизацию эмоционального мира, осуществлять стадию разрешения конфликта. В этом смысле можно говорить о подлинно «открытой форме» (И. Барсова), где каждый слушатель в соответствии со своими эстетическими, интеллектуальными, этическими приоритетами сам достраивает финал, реализуя заложенный в музыке конфликт как свой личный опыт, либо игнорируя его.

Конфликтность внутреннего мира, естественно, не всегда являет себя в конкретном музыкально-языковом облике. Гораздо чаще эта противоречивость сказывается в психологической установке, предшествующей созданию сочинения. Прокомментируем сказанное на примере главной темы Четвертой симфонии Брамса (пример № 4).

Основная мелодия разорвана на короткие двузвучные мотивы. Но эти «вздохи», столь естественные для романтиков, рождающие ощущение беспредельной искренности, организованы как терцовые цепи — нисходящая цепочка из восьми (!) терций и восходящая из семи, если расценить сексты как обращения терций. Удивительно сочетание яркого эмоционального эффекта и при этом едва ли не математической организации мелодического высказывания.

Акомпанемент мелодии не менее своеобразен с точки зрения внутренней конфликтности.

Тема скрипок сопровождается каноническим ответом в партии деревянных духовых и развернутой фигурацией. И этот искусный канон организован таким образом, что окончание мотива пропосты совпадает с началом респосты и наоборот.

В целом достигается удивительный эффект — и звукового эха, и одновременно, эффект удивительной плотности и весомости каждой доли музыкального времени, усиливающийся за счет использования фигураций восьмыми⁷ в партии виолончелей. В дальнейшем развитии подтверждается неслучайность избранных в фазе экспонирования приемов: синкопирование не исчезает даже после окончания канона, а фигурация становится еще более насыщенной и плотной.

Еще одну важную особенность фактуры темы представляет собой педаль валторн: она появляется в фазе экспонирования основного мелодического зерна и на гребне кульминации. В первом случае ясно слышимый тон педали является скорее предвестником будущих бурь, вносит элемент неясного беспокойства. Во втором же, напротив, среди взволнованных скачков, сбивчивого дыхания мелодии, мятущихся фигурационных взлетов педаль воспринимается как единственный устойчивый, опорный элемент, способный укротить начавшуюся бурю⁸.

Как видим, простые на первый взгляд темы удивительно насыщены мельчайшими внутренними противоречиями, что, вероятно, и придает музыке позднего романтизма ощущение внутреннего напряжения, беспокойной трепетной лиричности. Простота позднеромантической музыки столь очевидно иллюзорна — все внешне простое раскрывается как сложный процесс семантического переосмысления, открытый в бесконечные глубины смыслов и значений. За кажущейся простотой стоит личность позднеромантического художника, исполненная острейших противоречий и сложнейших психологических коллизий. Простота, дарованная как Чудо, становится одним из важнейших художественных идеалов позднеромантической эпохи.

Подведем итоги наших рассуждений. Мелодические высказывания позднего романтизма очень часто опираются на несколько интонационных идей. Эти идеи столь просты, столь обобщающи, что возникает соблазн не дифференцировать их, ограничившись просто указанием на тяготение и позднеромантической музыки к простей-

шему интонационному «словарю», первичному звуковому материалу, своего рода протоинтонациям. Вместе с тем именно на этом первичном уровне часто происходит конфликтное противопоставление элементов целого. Развитие заявленных идей насыщено драматургическими коллизиями. Но главное заключается в другом. Если в классической теме соотношение, принцип взаимодействия и функциональное значение материала в большинстве случаев очевидны сразу, то в мелодиях Чайковского, Малера, Брукнера значимость одного из многих экспонированных элементов в структуре содержания определяется *post factum*, в процессе тематического становления, а иногда лишь на собственно разработочном этапе.

Очень часто конфликт воспринимается не как столкновение и борьба, но как естественная форма существования души поэта. И хотя нарушение целостности сознания является не менее серьезной угрозой для самого существования человека, чем нарушение телесной целостности, все чаще разлад, внутренний конфликт постоянно сопровождает восприятие. Это обуславливает значительное увеличение роли образов зла, придает оттенок болезненности даже самым светлым лирическим страницам — кажется, что даже счастье, любовь, радость причиняют раненому сердцу боль⁹. Кроме того, известный эгоцентризм приводит к переносу конфликта в плоскость авторской индивидуальности, побуждает истолковать даже внешние события как борение духа, проблемы личности.

Исход конфликта также весьма своеобразен — противоречие либо останется для слушателя неразрешенным, либо горделиво переносится в иную плоскость, умножается на уровне формы. В последнем случае возникает прием «композиционного увеличения», переводящий внутренний конфликт во внешнюю, драматургическую форму. Например, могут возникать срывы, взрывы, неожиданные катаклизмы, что в какой-то мере отражает постоянное состояние внутренней борьбы, ожидание ударов судьбы, воспоминания о крушении иллюзий.

Кроме того, в рассмотренном ракурсе также проявляется типичное для романтиков единство единичного, малого и всеобщего: драматургические закономерности конфликта действуют по горизонтали и по вертикали, внутри темы и в масштабах композиции в целом.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1 С. Рахманинов. Концерт № 2 для ф.-п. с оркестром ор. 18, I ч.

Maestoso

Piano

Pno.

Пример № 3 П. Чайковский. Симфония № 6 ор.74, IV ч.

[Andante giusto]

Flute

Oboe

Oboe

English Horn

Clarinet in A 1

Clarinet in A 2

Contrabassoon

Horn in F

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Trombone

Пример № 2 П. Чайковский. «Ромео и Джульетта»

[Allegro giusto]

Piano

Пример № 4 И. Брамс. Симфония № 4 ор. 98, I ч.

Allegro non troppo

Flute I II

Clarinet in A

Fagott I II

Horn in E 1 II

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Как в отечественной, так и в зарубежной литературе накоплено достаточно много исследований о конфликте. Назовем авторов капитальных трудов, посвященных конфликту: Дж. Бертон, К. Левин, Р. Дарендорф, Л. Козер, К. Юнг, А. Шпилов, В. Мерлин, К. Хорни, Н. Гришина и др. Высказывания перечисленных исследователей будут появляться в тексте неоднократно как необходимый теоретический фундамент.

² Это можно рассматривать как вариант тактики «ухода» от решения, нежелания сталкиваться с проблемой вновь.

³ Напомним слова У. Блейка: «Движение возникает из противоположностей».

⁴ Вспомним, например, знаменитое стихотворение А. Ахматовой:

Десять лет замираний и криков,
Все мои бессонные ночи
Я вложила в тихое слово.

⁵ Это своеобразная «сшибка» импульсов, если применить здесь термин нейропсихологии.

⁶ Возникает парадоксальное сходство с вальсовым ритмом $1\frac{1}{2}$, где бас и аккорд поменялись местами.

⁷ Это яркий контраст движению мелодии неопорными половинными длительностями.

⁸ Характерно, что вторая волна развития, значительно превышающая по масштабу первую и приводящая к кристаллизации иного, маршевого тематизма, лишена этой фактурной «детали».

⁹ Возможно, в этом причина нежелания художников данной эпохи идти на контакт с малознакомыми людьми, ожидание непонимания и даже отчужденность или агрессивность как форма защиты, общий тревожный тонус сочинений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Барсова И. А. Симфонии Густава Малера. — М.: Сов. композитор, 1975.

2. Волков С. М. Страсти по Чайковскому: Разговоры с Баланчиним. — М.: Эксмо, 2004.

3. Габай Ю. Романтический миф о художнике и проблемы психологии музыкального романтизма // Проблемы музыкального романтизма: сб. науч. тр. / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова; ред.-сост. А. Л. Порфирьева. — Л., 1987. — С. 5—30.

4. Гейне Г. Путевые картины // Полн. собр. соч. В 12 т. Т. 4 / общ. ред. Н. Я. Берковского, М. А. Лифшица, И. К. Луппола. — М.; Л.: Академия, 1935.

5. Гришина Н. В. Психология конфликта. — СПб.: Питер, 2003.

6. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. — Тарту: ТГУ, 1964. — Вып. 1.

7. Малер Г. Письма воспоминания / сост., вступ. ст. и примеч. И. Барсовой; пер. с нем. С. Ошерова. — М.: Музыка, 1964.

8. Рахманинов С. В. Письма (1890—1943) / под ред. З. Апетянц. — М.: Музгиз, 1955.

9. Роговой С. И. Письма Иоганнеса Брамса / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. — М.: Композитор, 2003.

10. Царева Е. М. Иоганнес Брамс. — М.: Музыка, 1986.

11. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. — М.: Музыка, 1984.

12. Юнг К. Г. Аналитическая психология: прошлое и настоящее / сост. В. В. Зеленский, А. М. Рудкевич; Ин-т общегуманитар. исслед. — М.: Мартис, 1995. — (Классики зарубежной психологии).

13. Юнг К. Г., Нойман Э. Психоанализ и искусство / пер. с англ. Г. Бутузова, О. Чистякова. — М.: RELF-book: К. Ваклер, 1998. — (Актуальная психология).

Шелудякова Оксана Евгеньевна —

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории им. М. П. Мусоргского

