



Н. Б. БОНДАРЕНКО

Саратовская государственная консерватория (академия)

им. Л. В. Собинова



УДК 786.2

ФЕНОМЕНОЛОГИЯ МАЗУРОК ШОПЕНА

*... Уметь играть в Шопене мазурки Шопена –
высшее по трудности мастерство.*

Б. Асафьев¹

В этих словах Бориса Владимировича Асафьева определено особое место жанра мазурки в творчестве великого польского композитора. Возвышаясь до символа, она начинает играть существенную роль в процессе стилиобразования, что отражено в ряде причин. Во-первых, мазурка у Шопена перестаёт быть просто танцем, попадая в сферу преподносимой музыки. Во-вторых, мазурка становится сквозным жанром для его творчества: в течение всей своей жизни композитор обращался к нему, создав в нём наибольшее количество сочинений по сравнению с другими жанрами. Мазурка, перефразируя Б. Пастернака, – «образ Польши, в танце явленный». Именно она является своеобразным духовным ступком польской национальной личности, актуализируя такое специфическое качество польского этногенетического кода, как парадоксальность релятивного мироощущения, порождённого сложным историческим и геополитическим положением Польши – буферной зоны между Западом и Востоком. Первая половина XIX века для поляков стала временем обострения чувства трагической непреодолимости, антиномий пафоса героизма и страха не быть, вынужденности находиться в рамках культуры и фатального безрассудства и т. д. Амбивалентность этнопсихологического уровня оказывается протоструктурой, детерминирующей и крайности польского духа, начиная с поговорки «Pan – lub stracić» («Пан или пропал») и кончая бездонной *иронией* Шопена, который, как известно, ненавидел музыку без скрытого смысла. Мазурка стала для Шопена способом восстановления разорванной временем и пространством связи с Родиной, которая, по словам Г. Гачева [3], не измеряется территориально; Родина для поляка – духовный универсум, потому что «вечный ужас поляков – родина на подошвах сапог» (Л. Аннинский). И, в-третьих, у Шопена мазурка становится не только символом Родины, но и символическим пространством, где разворачиваются внутренние кол-

лизии личности композитора, что особенно проявилось в поздних, меланхолических «антимазурках». В них процесс символизации усиливается: родовые признаки жанра, равно как и его родовой образ, делаются предельно «прозрачными», обнажая онтологические бездны смысла.

Целью настоящего исследования стало выявление проблем «быта и Бытия» жанра мазурки и её символической многомерности в творчестве Шопена. При этом феномен мазурки рассматривается как в синхроническом, так и диахроническом срезе, как самостоятельный жанр с прояснением свойств его структурно-семантического инварианта (М. Арановский) сквозь призму онто- и этногенеза, и как структурный элемент полижанровой системы крупных композиций.

Для выявления феноменологических и языковых свойств жанра мазурки оказывается продуктивной характеристика, предложенная Ю. М. Лотманом в «Беседах о русской культуре», где исследователь выделяет важнейшие структурные качества мазурочных «па». Первое из них – причудливость, изошрённость движений – демонстративно показывает физиологическое изящество танцующего, прежде всего, мужчины, который якобы «гарцует» перед женщиной. Как писал Ф. Лист, в мазурке партии танцора и танцовщицы равнозначны: сюжет танца заключается в символическом *завоевании* женщины. Не случайно возникает и дополнительный смысловой обертон, который отмечает В. Пасхалов: «Фигуры и па мазура символизировали моменты *военной* жизни поляков. Притоптывание каблучков живо напоминает гарцевание на коне...» [10, с. 11]. Итак, двусоставный образ мужчины, пытающегося покорить женщину, являет особую структурную оппозицию, которая соответствует принципу *агональных игр* в системе Роже Кайюа. Второе структурное качество мазурочных движений Лотман связывает со *свободой и спонтанностью*: «И солист, и распорядитель мазурки должны

¹ Асафьев Б. В. Мазурки Шопена // Шопен, каким мы его слышим / сост.-ред. С. М. Хентова. М., 1970. С. 96.

были проявлять изобретательность и способность импровизировать». Мотив непредсказуемости определяет завязку «сюжета» танца, в котором спор за право кавалера танцевать с девушкой в паре разрешается волею случая – кому достанется брошенный девушкой платок, тот и станет её партнёром [11, с. 142]. Этот мотив также проявляется в формировании синтаксической последовательности танцевальных движений, которые являются «результатом личного творчества танцующих» [10, с. 11]. Каждое из проявлений спонтанности мазурки вносит в игровое пространство танца ответ другого типа игр – *alea*, где произвол случая «образует единственную движущую силу игры», а игрок «лишь ждёт с надеждой и трепетом судьбоносного решения» [4, с. 55].

Впрочем, это феноменологическое свойство мазурки отмечал ещё Ф. Лист, акцентируя её важнейшую черту – принципиальную двойственность, диалогичность, амбивалентность, что детерминировано спецификой гендерных отношений, мощно актуализированных в танце и придающих ему витальный характер. В мазурке «восхищаются красотой больше, чем богатством, здоровым видом больше, чем положением» [6, с. 68], в отличие от полонеза, где приоритет отдаётся социальному статусу. Гетерогенность мазурки подтверждается и при оценке её свойств в контексте описанной Лотманом структуры светского бала, высвечивающей медиативную функцию этого польского танца. Ритуал светского бала как социокультурной формы общения противоположных полов имел свою «грамматику» организации, которая выстраивалась по принципу нисхождения от объективно-чинного, этикетного поведения высшего общества (полонез) к высвобождению стихийного, народно-игрового духа (котильон).

Указанный вектор развития сценарной модели бала реализует свою направленность через интригующее соседство двух танцев – вальса и мазурки. Вальс актуализирует онтологически укоренённую фигуру «корокль», круга как символа всеединства космического масштаба. Танцующие позиционируются здесь не как противоположности, но в едином лирическом порыве. Находясь под властью моноцентризма космического закона, они сливаются, по образному выражению Т. Чередниченко, в «аутичную точку» [12]. В мазурке же, как было сказано выше, характер отношений между полярностями (мужским и женским началом), обретает форму дихотомической парности, в котором каждый взгляд, жест или слово имеет двоякий, положительно-отрицательный смысл. Органическая биполярность в мазурке рождает колоссальное напряжение постоянного балансирования между полюсами. Монологизм расщепляется: от самолицезрения и самодостаточ-

ности в полонезе, через слитную парность как «аутичную точку» в вальсе. Процесс диссоциации на «Я» и «не Я» достигает кульминации в мазурке, где указанная оппозиция обретает качества паритетного отношения. Таким образом, в мазурке происходит *смена типа дискурсивности*: монологический дискурс сменяется диалогическим (по терминологии Ю. Кристевой).

Определение структурно-семантического инварианта жанра позволяет выйти к рассмотрению особенностей музыкального языка, первостепенное значение в котором будут иметь ритмометрические структуры, шире – структуры, связанные с кинестетикой жанра, то есть, кинемы (по терминологии Е. В. Назайкинского). Выявляя жанровую специфичность мазурочных кинем, можно обнаружить все признаки ранее сформулированного структурно-семантического инварианта жанра:

1. *Алеаторичность*, которая проявляется в непредсказуемости смен акцентов и в характере самой мазурочной кинемы. Ядерная суть кинемы выражена в моменте расщепления первой сильной доли, приводящей к расшатыванию, «растаскиванию» метрической устойчивости, целостности.

2. *Гетерогенность* – обнаруживается через идею одновременного, вертикального противостояния метра как некоего закона, норматива и стихии ритма, иррационального, капризного и прихотливого.

3. Особая сложность, индетерминированность метроритмических отношений, вновь свидетельствующая о *медиативности* мазурки, её онтологически релятивной природе. Тотальная релятивизация метроритмической организации становится свидетельством присутствия в мазурке принципов *карнавального дискурса*, условиями которого являются *амбивалентность знака, принцип увенчания-развенчания, нефинальность*.

Все вышеперечисленные свойства жанрового инварианта являются структурным выражением этногенетического кода польского «космо-психо-логоса» (Г. Гачев) и И. Падеревским метафорически характеризуется «врождённой национальной аритмией» [13, с. 228].

Во множестве ритмических фигур мазурок Шопена удаётся обнаружить три типологически устойчивые кинемные структуры, каждая из которых способна стать алгоритмом, или, точнее, «внутренней формой», порождающей процессы смысло- и формообразования.

Первая кинема: пунктирная ритмоформула антиномична, ибо содержит имманентное противоречие двух начал – хорей и ямба – как воплощение первичных антропологических противоположностей: систола-диастола, арсис-тезис, вдох-выдох (например, Мазурка ор. 7 № 1 *B dur* в примере № 1).

Пример № 1 Ф. Шопен. Мазурка ор. 7 № 1



Иными словами, пунктирный ритм выступает в мазурке как кинема, позволяющая своей амбивалентной структурой открыто осуществлять сопряжение противоположных начал, что семантически определяет установку на карнавальную дискурсивную модель.

Вторая кинема связана с принципом разбивки первой доли, как правило, за счёт триоли (Мазурка ор. 30 № 2 *h moll* в примере № 2) и становится ещё одним структурным выражением внутренней формы жанра мазурки, суть которой – непреодолимая амбивалентность, парадоксальность и отсутствие какого-либо устоя.

Пример № 2 Мазурка ор. 30 № 2



Особенно специфична третья кинема, которая в условиях медленного темпа соединяет и мазурочное, и антимазурочное, и кинемное (связанное с телесно-двигательным началом), и интонемное, становясь установкой на *диалогический дискурс* (Мазурка ор. 63, № 2 *f moll* в примере № 3).

Пример № 3 Мазурка ор. 63, № 2



Плотное сочетание двух разнонаправленных протоструктурных векторов образует национальный символический образ расколотовой целостности, названный Л. Аннинским «*вертикальная польская душа*» [1, с. 65].

Прояснив структурно-семантический инвариант жанра шопеновской мазурки, свёртывающий её смыслоорганизующие, глубинные детерминанты, необходимо оценить роль этого жанра в контексте полилогической системы сложных композиций Шопена.

Становясь структурным элементом полижанровых систем, мазурка начинает проявлять собственное качество в полилогическом контексте балладной драматургии как системы открытой, нелинейной. Подробный анализ, например, Скерцо № 2 Шопена не только подтвердил способность мазурки становиться механизмом трансмерного переключения в иные измерения смыслового пространства, но и обнаружить другой жанровый элемент (хоральность), являющийся смысловым

коррелятом мазурки. Этот диалог двух жанровых символов, который экстериоризируется во второй экспозиции (где первая тема в рамках двойной сложно-составной темы – хорал, а вторая – мазурка), но явлен уже в самом начале скерцо, отражает нарастающий процесс диссоциации. Отмеченный жанровый диалог начинает проявлять феноменологический контур жанровой системы творчества Шопена. Оппозитивность отношения хоральности и мазурочности вскрывает смысл подтекстовой, глубинной информации через образуемую аксиологическую вертикаль. На одном конце этой вертикали – жанр скерцо, имманентным качеством которого, по словам О. В. Соколова, является «турбулентность» как символ черноты небытия, уничтожающего «Я», на другом – ноктюрн как воплощение губительной самозамкнутости, индивидуалистичной формы существования того же «Я». Посредником, медиатором между ними является мазурка, танцевальная природа которой часто выступает в, казалось бы, парадоксальном единстве с другим жанровым началом, выраженным хоральностью. Выступая в функции генеральной смысловой оппозиции, этот диалог начинает соответствовать сложным отношениям архетипов Природного и Культурного.

Смыслообразующая роль оппозиции (мазурочность–хоральность) обнаружена в анализе Ноктюрна *g moll* ор. 15, свободная форма которого, основанная на действии двухфазного принципа чётного ритма, отражает процесс осознания мазурочности и хоральности как начал, находящихся в отношении принципиальной враждебности: итогом этого загадочного Ноктюрна становится выражение диссоциации мазурки как лика Природы и хорала как символа Культуры, что заставляет пережить чувство онтологической расколотовости мира.

В контексте открывшихся закономерностей мотиваций на уровне глубинных структур текста проявляется особая феноменологическая роль мазурочности и хоральности как алгоритмов смыслообразования, кодирующих фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»), выраженный через дисфункциональное отношение двух этих жанровых архетипов. Но не это ли экзистенциальное противоречие мазурочности и хоральности в своём знаменитом анализе Прелюдии *A dur* Шопена Л. А. Мазель обосновал как «художественное открытие» этого шедевра?

Аналитические выводы Мазеля уточняют форму жанрового диалога как расщеплённого монолога. Однако исследователь не даёт Имена фигурантам оппозиции. Прелюдия *A dur*, первоначально названная Шопеном «Польская танцовщица», предельно сжато, символически выявляет суть понимания *гетерогенности* (возможно, андрогинности) женского образа через *слияние божественности*,

выраженной жанром хорала как символа архетипа Великого Отца, и *хтонического*, древнего, инстинктивного, явленного танцевальным жанром мазурки как символа архетипа Великой Матери. Другими словами, женщина познаётся как противоречивое одноментное сосуществование культуры и природы, Космоса и Хаоса. По словам Ф. Листа, польские женщины «великодушные, бесстрашные, энтузиастки, *экзальтированно благочестивые*, любящие опасность и любовь, в которой они требуют много, но дают мало ... сдержанные по природе и по положению, они с изумительным искусством владеют *оружием скрытности; выведывают душу* другого и хранят тайны... [курсив мой. – Н. Б.]» [6, с. 75–76]. Не случайно в польском языке существует поговорка, характеризующая женский образ – «I do tanca, i do gozansa», то есть, женщина-полька одинаково познаваема и в танце (через телесное),

и в молитве (через духовное). К постижению этой «тайнописи духа» композитора и приближает нас понимание мазурки, а также мазурочности как явления, объемлющего, концентрирующего главные, глубинные онтологические приметы авторского стиля Шопена. Этот жанр, являясь в коррелятивном сопряжении с жанром хорала, становится *носителем протоструктуры всего авторского стиля*, символом «памяти рода» и одновременно, выражением крайне уязвленного чувства жизни, которое сам Шопен определял труднопереводимым польским словом «*żał*».

В свете же обнаруженной особой стилиобразующей функции мазурки открывается высокая потенциальность дальнейшего, более углубленного и системного рассмотрения столь сложного, энигматичного явления, как стилиевая феноменология жанров в творчестве Ф. Шопена.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аннинский Л. Русские плюс... М.: Алгоритм, 2001. 383 с.
2. Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (опыт феноменологического исследования). Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Библос, 1993. 167 с.
3. Гачев Г. Космо-Психо-Логос. Национальные образы мира. М.: Академический Проект, 2007. 511 с.
4. Кайуа Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры. М.: Объединённое гуманитарное изд-во, 2007. 304 с.
5. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика. От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 427–457.
6. Лист Ф. Ф. Шопен. М.: Музгиз, 1936. 229 с.
7. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века). СПб.: Искусство, 2002. 496 с.

8. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Элементы музыки и анализ малых форм. М.: Музыка, 1967. 748 с.
9. Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
10. Пасхалов В. Шопен и польская народная музыка. М.: Музгиз, 1941. 115 с.
11. Ткаченко Т. Народные танцы. М.: Искусство, 1975. 280 с.
12. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
13. Шопен, каким мы его слышим / сост.-ред. С. Хентова. М.: Музыка, 1970. 310 с.

REFERENCES

1. Anninskiy L. *Russkiye plus...* [Russians Plus ...]. Moscow: Algorithm Press, 2001. 383 p.
2. Arkad'yev M. *Vremennyye struktury novoyevropeyskoy muzyki (opyt fenomenologicheskogo issledovaniya)* [The Temporal Structures of Modern European Music (An Experience in Phenomenological Research)]. Second edition, revised and enlarged. Moscow: Byblos Press, 1993. 167p.
3. Gachev G. *Kosmo-Psicho-Logos. Natsional'nyye obrazy mira* [Cosmo-Psycho-Logos: National Images of the World]. Moscow: Akademicheskii Proekt, 2007. 511 p.
4. Kayua R. *Igry i lyudi: stat'i i esse po sotsiologii kul'tury* [Games and People. Articles and Essays on the Sociology of Culture]. Moscow: Obyedinnyonnoye gumanitarnoye izdatelstvo [United Humanitarian Press], 2007. 304 p.
5. Kristeva Yu. *Bakhtin, slovo, dialog i roman* [Bakhtin, Word, Dialogue and Romance]. *Frantsuzskaya semiotika: ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [French Semiotics: From

- Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow: Progress Press, 2000, pp. 427–457.
6. Liszt F. F. *Shopen* [F. Chopin]. Moscow: Muzgiz, 1936. 229 p.
7. Lotman Yu. *Besedy o russkoy kul'ture. Byt i traditsii russkogo dvoryanstva (XVIII – nachalo XIX veka)* [Conversations about Russian Culture. The Life and Traditions of the Russian Nobility (The 18th and early 19th Centuries)]. St. Petersburg: Iskustvo Press, 2002. 496 p.
8. Mazel' L., Tsukkerman V. *Analiz muzykal'nykh proizvedeniy. Elementy muzyki i analiz malykh form* [Analysis of Musical Compositions. The Elements of Music and Analysis of Small Forms]. [Moscow: Muzyka Press, 1967. 748 p.
9. Nazaykinskiy E. *Stil' i zhanr v muzyke: uchebnoye posobiye dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy* [Style and Genre in Music: A Handbook for Students of Institutions for Higher Education]. Moscow: VLADOS, 2003. 248 p.

10. Paskhalov V. *Shopen i pol'skaya narodnaya muzyka* [Chopin and Polish Folk Music]. Moscow: Muzgiz, 1941. 115 p.

11. Tkachenko T. *Narodnyye tantsy* [Folk Dances]. Moscow: Iskusstvo Press, 1975. 280 p.

12. Cherednichenko T. *Muzykal'nyy zapas. 70-ye. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Resources. The 1970s. Issues.

Portraits. Incidents]. Moscow: Novoye literaturnoye obozreniye, 2002. 592 p.

13. *Chopin, As We Hear Him*. Compiler and Editor S. Khentova. (In Russian). Moscow: Muzyka Press, 1970. 310 p.

Феноменология мазурок Шопена

Статья посвящена поиску структурно-семантического инварианта жанра мазурки, аккумулирующего глубинные первоосновы музыкального стиля Фредерика Шопена. Мазурка рассматривается сквозь призму типологических свойств, локально, а также магистрально, в контексте онто- и этногенеза, как структурный элемент полижанровой системы крупных композиций. Автор предлагает новый способ классификации мазурок Шопена по типу кинемных структур (Е. Назайкинский), каждая из которых задаёт специфический модус становления композиционного целого. В статье даётся выход к

явлению мазурочности в иных жанрах и формах композиций Шопена, обнаруживается такое качество, как трансмерность (А. Кобляков). Проясняется особая феноменологическая роль мазурочности в дихотомической парности с хоральным началом, что образует парадоксальный алгоритм смыслообразования, кодирующий фундаментальный принцип шопеновского стиля («онтологическую трещину»).

Ключевые слова: Шопен, мазурка, структурно-семантический инвариант жанра, кинемные структуры, трансмерность

The Phenomenology of Chopin's Mazurkas

The article is devoted to the search for a structural semantic invariant of the genre of the mazurka, which has accumulated into itself the profound sources of Frederic Chopin's musical style. The Mazurkas are examined through the prism of their typological features, locally and also magistrally, in the context of ontogenesis and ethnogenesis, as a structural element of a poly-genre system of large-scale compositions. The author proposes a new system of classification for Chopin's Mazurkas according to their types of kineme structures (to use the term of Evgeny Nazaikinsky), each of which sets a specific modus of formation

of the compositional whole. The article reveals a perspective of the phenomenon of Mazurka-relatedness in the forms and genres of other compositions by Chopin and discloses such a quality as trans-measurability (to use the term of A. Koblyakov). The special phenomenological role of Mazurka qualities in the dichotomic relatedness with the chorale elements is elucidated, which forms a paradoxical algorithm of formation of meaning that codifies the fundamental principle of Chopin's style ("the ontological crack").

Keywords: Chopin, Mazurka, the structural semantic invariant of the genre, kineme structures, trans-measurability

Бондаренко Нина Борисовна

аспирантка кафедры теории музыки и композиции

E-mail: ninall@rambler.ru

Саратовская государственная консерватория

им. Л. В. Собинова

Российская Федерация, 410012 г. Саратов

Nina B. Bondarenko

Post-graduate student at the Music Theory and Composition Department

E-mail: ninall@rambler.ru

Saratov State L.V. Sobinov Conservatory

Russian Federation, 410012 Saratov

