

RU

Два типа музыкально-творческого процесса – две формы музыкального произведения

Королевская Н. В.

Аннотация. Цель исследования – на примере Первого струнного квартета В. Г. Королевского показать взаимодействие внешней и внутренней форм музыкального произведения как сугубо музыкальных и понятийно-логосных структур. В статье осуществляется анализ научного состояния проблемы музыкально-творческого мышления, раскрыт вопрос сосуществования и взаимодействия в творческом процессе композитора музыкального и понятийного мышления, оставляющих свой формообразующий след в звуковой материи музыкального произведения, данные сферы формообразования разграничены на внешние и внутренние формы – средоточие объектного (всеобщего) и субъектного (личностного) смысла, а также установлено их принципиальное различие. Научная новизна заключается в подходе к анализу Первого струнного квартета В. Г. Королевского с позиции внутренней формы, отправным моментом созидания которой является парадигматическая структура типового содержания, или объектного смысла, результативным – форма смысла. В результате определено, что форма, объединяющая квартет Королевского изнутри – это лабиринт, разветвляющийся на два интонационных направления, представленных темами хорала и фуги, с достаточно чётко обозначенной точкой развилки – темой креста.

EN

Two Types of a Musical-Creative Process – Two Forms of a Musical Composition

Korolevskaya N. V.

Abstract. The study aims to show the interaction of the external and internal forms of a musical work as purely musical and conceptual logos structures using the example of V. G. Korolevsky's First String Quartet. The paper analyses the scientific state of the problem of musical-creative thinking, sheds light on the issue of coexistence and interaction of musical and conceptual thinking in a composer's creative process, which leave their formbuilding trace in the sound matter of a musical work, these spheres of formbuilding are differentiated into external and internal forms, i.e. the focus of the objective (universal) and subjective (personal) meaning, as well as their fundamental difference is determined. Scientific novelty lies in the approach to the analysis of V. G. Korolevsky's First String Quartet from the position of the internal form, the starting point of which is the paradigmatic structure of the typical content, or the objective meaning, its ending point is the form of meaning. As a result, it has been found that the form uniting Korolevsky's Quartet on the inside is a labyrinth branching into two intonational directions, represented by the themes of the chorale and fugue, with a fairly clearly marked fork point – the theme of the cross.

Введение

Человеческое сознание является одним из самых загадочных объектов познания, не поддающихся точному определению и описанию: «...феномен сознания не удаётся объяснить ни с помощью аналитического разложения содержания сознания на элементарные части, ни с помощью сведения сознания к законам физиологии. <...> Сознание не поддаётся объяснению при попытках вывести его из соображений биологической или социальной целесообразности... ускользает от понимания и тогда, когда его связывают с окружающим миром, и тогда, когда хотят найти его истоки в неосознаваемых глубинах человеческой психики. Не приводит к успеху поиск логики информационных преобразований по аналогии с компьютером. <...> Ни физика, ни генетика, ни философия принципиально не способны объяснить возникновение и функции сознания»

(Аллахвердов, 2000, с. 20). Каждая теория в общем представлении об этом явлении вносит своё видение и понимание его устройства и функционирования, а само многообразие научных подходов говорит о многомерности сознания, принципиальной несводимости к одному узкому ракурсу его рассмотрения и служит основанием для исследования различных функций сознания как отдельных автономных центров, которые могут соотноситься и диалогизировать друг с другом. В творческом сознании композитора такие центры, несовпадающие, включённые в общую работу, образуют музыкальное сознание, или «музыкально-языковое мышление» (определение М. Г. Арановского (1974, с. 90)), и мышление понятийное, оно же «смысловое сознание» (определение А. Ю. Агафонова (2003)). Участие последнего в композиторском творчестве невозможно отрицать, поскольку музыкальное искусство не может быть изолировано от целостности человеческой личности как «неделимой сложности» (Акопян, 2014), а значит, и от человеческого сознания во всей полноте его функционирования (художественное сознание как сфера интеграции многообразных психических процессов рассматривается в диссертации Н. П. Коляденко (2006)). Решение обозначенной проблемы особенно актуально для композиторского творчества в рамках классической парадигмы музыкального искусства, где понятийно-смысловое сознание играет особую роль.

Задачи статьи включают следующее: проанализировать научное состояние проблемы музыкально-творческого мышления, исследовавшегося на основе музыки классико-романтической традиции, рассмотреть вопрос сосуществования и взаимодействия в творческом процессе композитора (в рамках классической парадигмы искусства) музыкального и понятийного мышления, каждое из которых оставляет свой формообразующий след в звуковой материи музыкального произведения, разграничить данные сферы формообразования как *внешние* и *внутренние* формы, средоточие *объектного* (всеобщего) и *субъектного* (личностного) смысла, и установить их принципиальное различие как сугубо музыкальных и понятийно-логосных структур.

В теоретическую базу исследования вошли научные работы, посвященные рассмотрению вопросов художественного, в частности музыкального, мышления (Адамян, 1961; Сохор, 1974; Арановский, 1974; Бурьянек, 1974; Назайкинский, 2014; Раппопорт, 1967), смыслообразования в музыке (Гарипова, 2012; Гладкова, 2005; Гусева, 2016).

Основная часть

На протяжении полутора веков (XIX век – первая половина XX века) музыкальное сознание, в действенной ипостаси – мышление, рассматривалось как сугубо имманентное, музыкально-беспонятийное явление (И. Ф. Герbart, Э. Ганслик, О. Гостинский, Г. Т. Фехнер, Г. Риман, Р. Мюллер-Фрайенфельс, О. Зих, Й. Гуттер (Бурьянек, 1974)), предполагающее концентрацию внимания на особенном, специфическом, составляющем сферу музыкального языка. Только во второй половине XX столетия в отечественной музыкальной науке постепенно формируется позиция целокупного подхода к музыкально-художественному мышлению в охвате его музыкальной и понятийной сторон. Поскольку в процессе творческого акта композитор не может отключить понятийные центры сознания, неспецифические для музыки идеи и смыслы входят в произведение и конденсируются в его глубине в виде таких же неспецифических структурных образований. Например, Р. Шуман уже после создания произведений сознавал, что его музыка включает в себе внемузыкальные смысловые компоненты, и дополнял написанное «программными» заголовками.

Изначально понимание музыкального мышления как сугубо специфического явления было скорректировано в сторону уточнения беспонятийного как эмоционального, играющего роль своеобразного «фильтра», пропускающего отражения действительности, поглощающего интеллектуальные импульсы (Раппопорт, 1972, с. 135). Так, С. Х. Раппопорт (1972) трактует художественные эмоции как универсальную человеко- и мироёмкую категорию, симультанно выражающую «единство субъекта с объектом... и частное, индивидуальное, сиюминутное в нём (субъекте. – Н. К.), и общее, социально-историческое, устойчивое» (с. 111), как средоточие «осмысленного, обобщённого, концентрированного и систематизированного опыта многообразных человеческих отношений» (с. 147). Аналогично А. А. Адамян подчёркивает, что «переживания в этом искусстве (музыкальном. – Н. К.) составляют форму мышления» (1961, с. 194). Однако абсолютизация сферы эмоций и ограничение ею содержания музыкального искусства, которое «обобщает разные стороны сознания, пропускающая их через сферу чувств» (с. 233), не способствовало выявлению собственно смыслового слоя музыкальных произведений. Его наличие в трудах С. Х. Раппопорта и А. А. Адамяна только декларируется, причём закрепляется за «подводной частью» произведения (исследователи опирались на теорию А. В. Луначарского об идейном содержании музыки, согласно которой идеей следует считать «не ясно выраженную мысль, а нечто интуитивно чувствуемое... не отвечающее никакой конкретной человеческой эмоции, а представляющее отражение в этой эмоции мира или того или другого колоссального мирового феномена» (1971, с. 458)), а процесс смыслообразования фактически переносится в сферу слушательского восприятия. Согласно С. Х. Раппопорту (1967, с. 348), идейное (понятийное) начало содержится в произведении «как бы в возможности», реализуемое только в сознании слушателя. Таким образом, абсолютизация эмоциональной сферы обернулась отрицанием наличия в музыке смыслового (идейно-понятийного) пласта содержания.

На следующем этапе исследования проблемы музыкально-творческого мышления появляется понятие «общего мышления», или *общих закономерностей мышления*, включённых А. Н. Сохором (1974, с. 58) в единый комплекс исследования музыкально-творческого сознания, наряду с художественным (собственно музыкальным) мышлением. Это повернуло музыковедческие исследования в контексте рассматриваемой проблемы

от эмоционального к интеллектуальному, рациональному и в конечном итоге – понятийному. Однако включение понятийности в систему музыкального мышления рассматривается А. Н. Сохором, М. Г. Арановским (1974) и Е. В. Назайкинским (2014) сквозь призму законов, укоренённых в системе музыкального языка.

Подход к музыкально-творческому мышлению с позиции музыкального языка как системы стереотипов, обеспечивающей «правильное», с точки зрения его норм, структурирование текста» (Арановский, 1974, с. 104), создаёт установку исследования музыкального мышления исключительно на уровне типовых, музыкальных структур в контексте исторических, или эпохальных стилей. Музыкальный язык как верховный иерарх этой системы, обладающий активностью, организующей силой, корректирующей и направляющей индивидуальные творческие намерения, предстаёт как главный субъект творческой деятельности, поскольку композитор, оперируя средствами музыкального языка, творит в соответствии с его системой правил, возможностей и запретов, а экстрамузыкальные стимулы, входя в произведение, приобретают характер абстракции.

Исследуя механизмы музыкально-имманентного мышления, М. Г. Арановский (1974) даёт описание пути превращения немзыкальных импульсов в музыкальные образы: импульс, приходящий извне (идея, настроение, зрительное впечатление), возникает в сознании композитора уже в специфическом виде, как *музыкальная идея*, и, выступая как «семантически направленная, имеющая цель творческая активность» (с. 120), трансформируется в музыкальный образ, проходя через многие, исторически обусловленные стадии музыкального опосредования, составляющие систему музыкального мышления, вбирающую всё, что в ходе эволюции музыкального искусства подвергалось отбору и стереотипизации (жанры, формы, элементы музыкального языка) (Арановский, 1974, с. 122). Соответственно, данный механизм, отражающий функционирование «музыкально-языкового мышления» в системе эпохальных стилей классической музыки, ориентирован на формирование типовых структур «жанрового содержания» (Сохор, 1971, с. 296) (мы апеллируем к утвердившемуся в музыкознании пониманию жанра в единстве с закреплённым за ним типом композиции и типом содержания (Арановский, 1987; Казанцева, 2009; Назайкинский, 2003; Соколов, 1994; Сохор, 1971; Цуккерман, 1964)), неотделимых от типовых музыкальных форм: в процессе опосредующего оформления музыкально-художественного замысла, на стадии выбора жанра и предопределённой им композиционной структуры, экстрамузыкальный стимул «лишается своей “чистоты”» (Арановский, 1974, с. 125) и приобретает типизированные черты (как лирический, драматический, эпический, героический и т. д. образ). При этом регламентирующее действие порождающей системы музыкального мышления уменьшается при переходе на уровень собственно музыкального языка (тематизма и мелких синтаксических построений), где композитор обретает большую творческую свободу. Именно здесь, на уровне концентрации интрамузыкальной семантики, «проявляет себя конкретное индивидуальное, авторское решение» (Арановский, 1974, с. 26) – наиболее удалённое от первоначального немзыкального стимула. Таким образом, экстрамузыкальный стимул трансформируется в чисто музыкальный смысл, «проходя сквозь толщу стереотипов музыкального языка» (Арановский, 1974, с. 127), кодируя в разноуровневых структурах музыкального текста информацию немзыкального происхождения, выявляемую в произведении только в самом общем плане, что и позволяет абстрагироваться от исходной понятийной конкретности и оперировать исключительно языковыми категориями, чисто музыкальными понятиями и структурами.

Аналогично Е. В. Назайкинский (2014) стремился соединить музыкальное мышление и сознание во всей его целостности, не выходя за пределы типовых, специфически музыкальных структур, соединённых с «модулями» доступного музыке немзыкального содержания. На примере концепции Назайкинского особенно нагляден шаг от тотализации эмоционального содержания в сторону интеллектуализации музыкальной мысли. Соединив в одно целое *предметные* и *эмоциональные* ассоциации, разграниченные С. Х. Раппопортом (предметные и эмоциональные ассоциации закрепляются за основными «направляющими центрами» сознания, установленными А. Н. Леонтьевым (1983), – объективными значениями (для предметных) и личностными смыслами (для эмоциональных) ассоциаций. При этом удалённость и независимость этих центров друг от друга в труде С. Х. Раппопорта («Эмоциональные ассоциации связывают в психике человека те или иные явления действительности с отношениями к ним субъекта, с самим этим субъектом. Их главный направляющий центр – личностные смыслы. Предметные ассоциации связывают в психике человека те или иные явления действительности между собой, независимо от субъекта и его отношения к ним. Их направляющий центр – объективные значения» (1972, с. 154)) проистекает из всё той же установки абсолютизации эмоционального содержания), Е. В. Назайкинский именно предметность музыкальной мысли трактует как подлинную основу художественного мышления. Однако модусная логика переключений, отвечающая закону единства в многообразии (которому «должно подчиняться любое прекрасное произведение искусства» (2014, с. 66)), только приближается к понятийному мышлению, оставаясь на уровне обобщённого типового (то есть музыкально-опосредованного) содержания, с которым соотносится обобщённая предметность модусов.

Ориентация на типовое содержание, заключённое в рамки типовых структур, характеризует и метод целостного анализа Л. А. Мазеля – В. А. Цуккермана (Мазель, 1991), и Теорию музыкального содержания, понимающую свой основной предмет прежде всего как «содержание в культуре» (Казанцева, 2009), и семиотический подход (Гарипова, 2012; Гладкова, 2005; Гусева, 2016; Тараева, 2013) к смыслообразованию в музыке, рассматриваемому как процесс порождения и функционирования знаков как «внешних» языковых структур, и когнитивный подход (Амрахова, 2004; Кривошей, 2016), который, заменив «плоскостное» понятие «знак» на «концепт» и открыв доступ в глубинное эпистемологическое измерение сознания, перенёс акцент с познания знаков как «внешних» структур музыкального языка на анализ интеллектуальных и перцептивных механизмов его использования, специфика которых также осознаётся в контексте той или иной культуры как порождающей системы – коллективного сознания, всеобщей культурной ментальности, но не индивидуального мировосприятия.

Изучение механизмов претворения понятийно-предметного содержания в типовые музыкальные структуры приводит к выводу о том, что музыкальный язык как системное явление не располагает средствами индивидуализации музыкально-художественного замысла. Композитор может быть изобретателем оригинального музыкального материала, но этим и ограничится «конкретное индивидуальное, авторское решение» (Арановский, 1974, с. 127). В охвате произведения как целостного высказывания, на уровне концептуализации музыкального содержания, превращения языковых структур в акт речи начинают действовать другие законы, во-первых, исходящие от самой творческой личности, особенностей её индивидуального миропонимания, во-вторых, имеющие логосную природу.

Для выявления мировоззренческого центра сознания, определяющего отношения личности и мира, воспользуемся понятием М. Хайдеггера (2002) «фундаментальный экзистенциал», в которое вложен и смысл присутствия бытия в сознании человека, и его понимания как *проекта* «собственной возможности быть» (Агафонов, 2003, с. 116). В данном отношении («я» – мир, бытие – его личностное понимание) на поверхность выступают образующие его *логосные* структуры – *значения*, отражающие объективность и объектность предмета осмысления, включая весь окружающий его эпистемологический контекст (знания, представления, образы), и *личностный смысл*, который, не совпадая с самим предметом, «как бы присоединяется к нему извне» (Иванов, 2010, с. 17). Отсюда вытекает понимание понятийного смысла как интегральной *объектно-субъектной* целостности, которая в процессах смыслообразования выступает одновременно и как предмет понимания, и как его продукт (Щедровицкий, 1974), в более ёмкой формуле – «нечто и его смысл» (Делёз, 1998, с. 48). Дифференциация этих двух ипостасей «семантически направленной... творческой активности» (Арановский, 1974) на устойчивые значения и динамичный по своей природе личностный смысл (Выготский, 1999; Леонтьев, 1983) не означает их разделённости: в ходе смыслообразовательного процесса уточняется и сам познаваемый объект, и его ценность для познающего субъекта – автора (А. Н. Леонтьев писал о превращении *значений-для-всех* в *личностный смысл-для-меня* как о двойной жизни значений, которые «выступают перед субъектом и в своём независимом существовании – в качестве объектов его сознания – и вместе с тем в качестве способов и “механизма” осознания...» (1983, с. 178). Личностный смысл рождается изнутри значений, включаемых в контекст личного бытия посредством их осмысления. Как утверждает А. Н. Леонтьев, в сознании не может быть чистых онтологических значений, так же как не может быть и чистых личностных смыслов. Единство значений (которые «не существуют иначе, как реализуя те или иные смыслы» и смысла (который «всегда смысл чего-то» (Леонтьев, 1983, с. 182)) приобретает особую важность для понимания художественного текста как целостного образования, в себе заключающего свой смысл, выращиваемый в самом произведении, а не привносимый в него извне).

Объектно-субъектная целостность музыкально-художественного замысла тем не менее распределяется между разными сферами творческого сознания: в то время как *модель творчества, отвечающая требованиям воплощения типового, общекультурного содержания, опирается на специфически музыкальное мышление, сформировавшийся в процессе эволюции музыкального искусства лексико-семантический «запас», усиление индивидуальных факторов творческого процесса композитора влечёт актуализацию понятийного мышления.*

Попробуем объяснить данный феномен.

Поскольку композитор творит, опираясь на традиции, в основе которых лежат выработанные культурой законы музыкальной композиции, творческое мышление формируется в процессе их освоения, соотнося характер предполагаемого замысла с выбором жанра и соответствующим ему типом формы и содержания, находящихся в ведении музыкального языка, охватываемых понятием эпохального (имеющего тотальный характер для своего времени) стиля. Всё, что входит в контент данного понятия, отвечает за технологическую оснащённость и формирует Мастера. За рамками типового остаётся и в эти рамки не уместается индивидуальность Художника, определяемая неповторимостью его человеческой личности, оказывающей своё влияние, в зависимости от степени духовной зрелости Художника, на облик типовой композиции, положенной в основу творческого созидания. С феноменом именно художника, а не мастера, мы связываем понятие фундаментального экзистенциала, образующего мировоззренческий и ценностный центр творческой личности и создаваемых ею произведений, то есть речь идёт о проекциях в произведение содержаний фундаментального экзистенциала. Однако такие проекции, принадлежащие не музыкальному, а смысловому сознанию, подчиняются законам *смысла*, носителями которого являются *сознание* (где процессы смыслообразования протекают имплицитно) и *слово* (эксплицирующее смысл). Таким образом, *смысл, слово и смысловое сознание* образуют гетерогенное единство, объединённое общностью объектно-субъектных связей, что позволяет говорить о проекции «текстов сознания» в тексты художественных произведений как о *сотворении* слова как целостного концептуального высказывания, и о слове, рассматриваемом со стороны своей внутренней, смысловой формы как о *микромодели сознания*. О слове как микромодели сознания писал Г. Д. Гачев: «Строительным материалом литературного произведения выступает слово, т. е. собственная форма сознания» (1972, с. 25). На изоморфность слова и сознания указывает Л. С. Выготский: «Сознание отображает себя в слове, как солнце в малой капле воде. Слово относится к сознанию, как малый мир к большому... Оно и есть малый мир сознания. Осмысленное слово есть микрокосм человеческого сознания» (1999, с. 336). В. П. Зинченко объединяет сознание и слово как идеально-материальное целое: «Слово содержит в себе огромный внелингвистический потенциал, позволяющий ему быть полноценной материей сознания, главным принципом и орудием познания и творчества» (2010, с. 19). Другими словами, «тексты» сознания могут быть визуализированы в структурах художественного текста как его «внешний лик» (Зинченко, 2010, с. 90).

Поскольку воплощение индивидуального концептуального замысла художника оказывается вне сферы влияния музыкального языка и корректируется законами логоса-смысла, включение в музыкально-творческий процесс понятийного мышления, продуцирующего особые глубинные, не совпадающие с музыкальными, *логосные* смысловые структуры, осложняет представленную М. Г. Арановским (1974) схему адаптации внемузыкального импульса в звуковой ткани произведения. Экстериоризация «текстов» сознания представляет собой процесс, прямо противоположный вектору творческого процесса в системе музыкального мышления, где его направленность связана с удалением от исходной понятийной конкретности, превращением экстремальному стимула в чисто музыкальный смысл. Напротив, в системе понятийного мышления творческий акт отражает устремленность к ясности видения и понимания, высшей точкой которого становится полное *оформление* замысла на завершающем этапе творческого процесса. При этом речь идёт не о музыкальном формотворчестве, а об осязаемости внутренней формы произведения, или формы смысла. Само определение «внутренняя» указывает на то, что такая форма не лежит на поверхности, но должна быть вскрыта интеллектуальным усилием, отвечающим сущности и логике понятийного мышления.

Рассмотрение смыслообразовательного процесса с позиции сознания как порождающей инстанции позволяет увидеть смыслообразовательный процесс произведения в неразрывной связи с его создателем как «трансцендирование – выходение за пределы себя» (Зинченко, 2010, с. 547), а самого создателя – как подлинный центр произведения.

В разные эпохи внутренняя форма произведения как проекция «текстов» сознания автора проявлялась с разной степенью ясности и полноты: эпохальный стилиевой канон, с его достаточно строго регламентированными и типологизированными законами творчества, мало способствовал образованию отражающих индивидуальность автора внутренних форм. Хотя уже в системе традиционалистского типа творческого сознания, мотивированного установкой на мастерство, формировались приёмы моделирования смысловых структур, наделённых понятийным потенциалом, образующих глубинный смысловой слой произведения, требующих отдельного выявления. Структуры сгущения авторского смысла существовали со времён осознания авторства музыкальной композиции. Уже композиторы эпохи Возрождения искусно и тонко использовали технику пародии, подразумевавшую сочинение на основе чужого (или своего) образца, используя возможности контрапункта, числовой и буквенной символики, зашифровывая внутри композиции, создававшейся по строгим правилам контрапункта, личные «послания». Однако по мере возрастания тенденции индивидуализации творчества внутренние внемузыкальные факторы начинают заметно преобладать над внешними, определяемыми культурой, образованием, канонами и материалом творчества и пр., индивидуальность художника начинает оказывать всё большее трансформирующее влияние на стандартные композиционные структуры. Это воздействие на музыкальную форму изнутри, приводящее к отступлению от предустановленности канона, Т. В. Чередниченко определяет диалектику *формы и внутренней структуры* как условие создания шедевра, что «делал, например, И. С. Бах, перевыполняя план: создавая шедевры, ни в чём не отрицающие прикладных норм, но продлевающие их действие в глубину сочинения. При этом возникала внутренняя структура, выявляющая сердцевинную суть хорошего – лучшее» (Чередниченко, 2001, с. 181). Однако если в XVIII-XIX веках, до наступления эпохи разрушения классических стандартов, музыкальное формообразование сохраняет ведущую роль в творческом процессе (что отразилось и на современных исследованиях музыкально-творческого процесса, в основном обращённых именно к типовым формам), то в XX веке в рамках той же классической парадигмы искусства обращение к типовым композиционным моделям, как правило, сопровождается активизацией понятийного мышления, изнутри разрушающего стереотип «жанрового содержания», ставящего в центр произведения личность автора.

Рассмотрим соотношение внешней и внутренней форм в Первом струнном квартете Владимира Королевского и приведём для начала анализ этого произведения Л. В. Севостьяновой из Предисловия к сборнику сочинений для струнного квартета трёх саратовских композиторов:

«В одночастном квартете № 1 В. Королевского, написанном в сонатной форме, воспроизводится логика инициального обряда, который так или иначе проходит в жизни каждый человек. Смысл этого – гармонизация через разрушение, символическую смерть, после которой осуществляется духовное перерождение личности.

Уже в теме главной партии экспозиции (ц. 1) угадывается настойчивое восхождение, но оно имеет напряжённый, неустойчивый, мучительно неудовлетворенный характер. Беспокойство поиска чрезвычайно важно, поскольку оно вырастает в тему пути, в тему духовного странничества. Сложные извилины такого пути запечатлены в теме побочной партии (ц. 2, с такта 25). Ее назойливая маршевая пунктирность, в которую врываются форсированные «гармошечные» обороты (ц. 3, такты 43-49), носит откровенно балаганный, антиценностный смысл. Тематизм заключительной партии (ц. 3, такты 51-74), представляющий собой аллюзию на барочный хорал, своим жестким, утрированным звучанием в низком регистре усугубляет возникшую ситуацию психологического дискомфорта. Но это только первый этап испытаний. Второй же – накаленный до предела – наступает в разработке.

Начальная фаза разработки (с ц. 4) с ее нарастающими негативными тенденциями постепенно готовит материал центрального раздела – двойной фуги (с ц. 11). В ее среднюю часть включаются фрагменты из побочной (ц. 18) и заключительной (ц. 18, с такта 271) партий, сравнимые с попаданием в «засасывающие воронки» водоворотов. Сюда же, в середину фуги, внедряется эпизод, в котором сначала готовится (ц. 21), а затем беспардонно звучит цитата из шлягера А. Розенбаума «Гоп-стоп» (ц. 22) – апогей бездуховности, которая в своем противостоянии возвышенной устремленности академической музыки в настоящее время оказывается в выигрышной позиции (из беседы с В. Г. Королевским). Вот почему реприза фуги (она же – заключительный раздел сонатной разработки) обретает предельно искаженный, зловещий облик (ц. 24-30). Именно здесь наступает

момент символической смерти. Однако только в тисках таких сильнейших испытаний намечается перспектива, размыкающая временные границы квартета.

В общей репризе (с ц. 31) царит гипнотическое состояние с его замедленной пластикой движения, приглушенной динамикой, смысловой незавершенностью. Тематизм главной (ц. 31) и особенно побочной (ц. 33, с такта 441) партий кардинально изменяется. Мягкие, волнистые очертания недоговоренных тем, контуры формообразования, словно замороженные брезжащей вдали бесконечностью, вытягиваются в стремлении как бы быть похожими на нее. Словно облик и душа самой России просвечиваются сквозь эту тенденцию: «Русская стихия разлита по равнине, она всегда уходит в бесконечность... Это есть лишь выражение безграничности русской души, ее бесконечных далей, ее подвластности неоформленной национальной стихии» (Бердяев, 1994, с. 187)» (Севостьянова, 2012, с. 5).

В приведённом разборе очевидно стремление установить координацию смысловой стороны произведения с его внешней формой. Последняя становится отправным моментом анализа, в соответствии со стратегией целостного анализа Л. А. Мазеля – В. А. Цуккермана, которая может быть обозначена «от формы – к содержанию», делающая главным предметом исследования «творческую находку в складно сделанной вещи» (Мазель, 1991, с. 135), содержательной в своей основе, свёртывающей в себе определённый *тип* музыкального содержания. Именно так раскрывается *содержание* Квартета в «Слове музыковеда» Л. В. Севостьяновой – на уровне *объектного смысла*, смысловых структур, выступающих на поверхность формы, соответствующих основным темам Квартета, образующих дискретную *парадигматическую* структуру. Смысловые акценты расставлены на основе в целом типового сюжета, определённого как «логика инициального обряда», который, что подчёркнуто самим автором Предисловия, «так или иначе проходит в жизни каждый человек» (Севостьянова, 2012, с. 5).

Подойдём к анализу квартета с позиции внутренней формы, отправным моментом созидания которой является та же парадигматическая структура *типового* содержания, или объектного смысла, результативным – форма смысла. Такая стратегия, определяемая как движение «от содержания – к форме смысла», направлена в глубину формы, к понятийно-логосному слою произведения, с позиции которого (из глубины) по-иному будет увиден и поверхностный слой музыкального формообразования.

Цитирование известного шлягера А. Розенбаума «Гоп-стоп», относящегося к жанру блатной песни, конкретизирует концепт духовного странствия (в интерпретации Л. В. Севостьяновой (2012)) до темы пути Художника, прокладываемого в самом музыкальном материале.

Развитие строится кругами, с возвращением к исходной точке – строгому хоралу с «нестроящими» вертикалями, представляющему обезличенный, нейтральный материал творчества, замедленно-затруднённое, ползучее развёртывание которого («настойчивое восхождение, но оно имеет напряженный, неустойчивый, мучительно неудовлетворенный характер» (Севостьянова, 2012, с. 5)) словно передаёт зарождение творческого усилия, стремление высвободиться из плена сдерживающих оков хоральности (Пример 1).

Начальная интонация хорала (вдох, малая секунда, выделенная на вершине подъёма) – импульс для следующего витка, который начинается с метаморфозы секундовой интонации: исходный хоральный мотив верхнего голоса здесь обретает активный тонус, перерождаясь в бодро вышагивающий маршик с обаятельной шлягерной улыбкой (Пример 2). Погружение в низовую культуру приносит желанное раскрепощение и свободу, и по мере нового восхождения незаметно исчезает шлягерность и проступает возвышенная романтика. Первое завоевание венчает каданс («аллюзия на барочный хорал», с «жестким, утрированным звучанием» (Севостьянова, 2012, с. 5)), в котором исходная интонация (малая секунда) обретает вдохновенно-гимническое звучание.

Новый виток (начало разработки) – попытка повторения уже пройденного пути. Но, словно отрицая эту возможность и лёгкость предыдущего завоевания, мелодический голос хорала, опрокинутый в глухие низы (альт пиццикато), в обращении вводит в зазеркалье: воцаряется напряжённость, тревожность, ночной колорит (к альту присоединяется голос виолончели с новой маршевой метаморфозой исходной секундовой интонации), а лёгкий маршик, сбрасывая налёт шлягерного обаяния, отталкивает неожиданно накатившей остревелостью («нарастающие негативные тенденции» (Севостьянова, 2012, с. 5)). В результате вместо нового радостного завоевания – взрыв пароксизма, «непроходимая» стена аккордов, перекрывающая дальнейшее движение в этом направлении.

Но творческий дух нащупывает новую колею: на месте отсутствующего гимнического каданса складывается «крест» (в партиях скрипок и альты) – момент истины в череде метаморфоз исходной интонации, не только символ тернистого пути художника, но и перекрёсток духовного странствия, некое перепутье. Постепенно формируется новое интонационное направление. Тема, ошупью рождающаяся из тесноты секундового сопряжения креста и обретающая широту мелодического развёртывания (гипнотизирующая секстовым распевом, выливающимся в последовательность столь же певучих септим), – словно птица, расправляющая крылья (Пример 3). Но особо значима первая интонация – восходящий трёхзвучный ход (символ воспарения), в котором слышна всё та же возвышенно-романтическая устремлённость, свойственная духовно-творческому началу квартета.

Однако полёт пресекается жёстко-остинатным вторжением сил противодействия, что приводит к новой грани метаморфоз, доводя исходный вдох до патетического протеста, в ответах которого тема-птица (в модуле речитатива – голос автора) утверждает выбор художником пути возвышенных исканий. И словно в подтверждение этого выбора следующий виток восхождения совершает уже не восторженный романтик (образ которого отразился в гимническом кадансе), а художник во всеоружии мастерства и дисциплины творческого духа: тема-птица становится темой двойной фуги; вторая тема, построенная на гаммаобразном движении, – её полная противоположность: апогей обезличенности. Её неотступное присутствие, создающее учащённую пульсацию, нагнетающую тревожность, перерастает в ощущение запертости темы-птицы в клетке, что порождает

ситуацию борьбы, особенно явственную в моменты вытеснения лирической темы «стенобитными» аккордовыми акцентами, скопления секундовых интонаций первой серии метаморфоз (хорал – марш), напоминающих о себе, словно тянущих назад, к уже пройденному пути. Но, преодолевая «тернии», тема-птица упорно устремляется к своей цели – обретению нового вдохновения, где на вершине подъёма развитие достигает состояния свободного воспарения, отмеченного россыпью знаковых трёхвучных фигураций, захватывающей мелодической красотой (Пример 4). Это – момент истины в череде восхождений темы фуги, подержанный возвращением казавшегося утраченным возвышенно-гимнического каданса, смываемого новым наплывом секунд.

С каждым новым возрождением лирической темы плотность секундовых напластований увеличивается, затягивая в свои тенёта («воронки водоворотов» у Л. В. Севостьяновой (2012)) тему-птицу, необратимо изменяя её природу. На следующем этапе конденсирующиеся из плотного сонорного сгустка (наложения двух трелей) «тернии» секунд сопровождают уже не полёт, но шествие темы фуги. Эта метаморфоза – противоположность романтизирующего, облагораживающего преобразования шлягера (маршик) – уничтожение одухотворённости и красоты. В наступивших «сумерках» (всё из того же секундового сонора) внезапно возникает некий приплясывающий фантом (пиццикато скрипки и виолончели) – неожиданная метаморфоза интонаций вдохновения. В заторможенном полупризрачном *Dans macabre* (Пример 5) постепенно проступает знакомое «лицо»: «Гоп-стоп», квинтэссенция пошлости, «мерзости и смрада» (Гессе Г. Степной волк. Игра в бисер / пер. С. К. Апта. М.: Гудьял-Пресс, 1999. С. 548), «материализация» сил, противостоящих высокому искусству, где от обаятельной шлягерной улыбки до отвратительной гримасы – один шаг. Момент истины в созерцании «ночного» плясуна, постепенно переходящего на ровный шаг (обусловленный самим текстом: «Гоп-стоп, мы подошли из-за угла...»), наступает с максимальным приближением к начальному мотиву песни А. Розенбаума («...мы подошли из-за угла»), в котором проакцентирована всё та же нисходящая секунда (Пример 6). На данном этапе, где отмечается антагонистическая сила («Гоп-стоп»-марш), направленная на максимальное самоутверждение, исключающее всякое соперничество и присутствие «другого» (тема фуги) вблизи себя, накал противостояния нарастает, приводя к полному вытеснению возвышенной темы.

Последний круг – возвращение к исходному материалу квартета, но на самом деле – выпадение за круг «действия», взгляд на пройденный путь со стороны (тема-импульс в изложении флажолетами утрачивает звуковую реальность), своеобразное послесловие, нечто вроде «вместо репризы». Многие коды В. Королевского выстраиваются по этой «модели» метафоры сна, или медитаций души: рождается завораживающая, гипнотизирующая красотой статика, погружающая в тихие струи колыбельного звучания, с мягкими линиями имитационных переплетений голосов, интонацией глубокой проникновенной печали. Это взгляд со стороны вечности, примиряющий, успокаивающий, но проникнутый эмоцией ностальгии по бытию.

Переходя от *содержания* – пласта *объектного смысла*, интерпретация которого как структуры, принадлежащей внешней музыкальной форме, имеет диапазон вариативности, – к форме смысла – структуре, выражающей авторскую интерпретацию тех же значений, – можно разглядеть форму, объединяющую произведение изнутри. Это – лабиринт, разветвляющийся на два интонационных направления, представленных темами хорала и фуги, с достаточно чётко обозначенной точкой развилки – темой креста («Не спрашивай, куда через препону / Ведет, раздваиваясь на развилке, / Чтоб снова раздвоиться на развилке, / Твоя дорога» у Х. Л. Борхеса (Собрание сочинений: в 4-х т. СПб.: Амфора, 2006. Т. 2. С. 647)). Интонационное двоение топографирует два пути художника, совершающего переход от музыки улицы к высокому академическому искусству, на каждом уровне творческой адаптации устремлённого к одной и той же одухотворяющей высоте. Отсюда – круговое движение, которое, структурируя переходы по внутренним коридорам лабиринта, охватывает широкие пласты музыкального материала.

Уже первый круг восхождений художника показывает несовпадение контуров внешней (сонатной, обозначенной Л. В. Севостьяновой (2012)) и внутренней (лабиринт) форм: дискретность сонатной экспозиции, охваченной единой волной музыкального развития, оказывается формальной структурой, не имеющей содержательного эквивалента. Единая, недискретная линия музыкального развития получает своё смысловое оправдание только со стороны внутренней формы – лабиринта, как и общая тенденция к укрупнению музыкальных построений. Отсюда увиденные изнутри два интонационных направления, исходящие от хорала/марша и лирической темы фуги, укрупняются до значения главной и побочной партий, образующих подлинное сонатное противостояние.

В контексте двоения квартета, топографируемого разветвлением метафорического лабиринта, формируется двойная последовательность парадигматических структур, отражающих смысловую сущность каждого эстетического «ареала» квартета. В рамках первого интонационного направления, объединяющего хорал и марш в одно смысловое целое (главная партия на уровне внутренней формы) наблюдается последовательность парадигматических структур – серия трансформаций весёлого маршика со шлягерным имиджем и разболтанной синкопированной «походкой», словно снимающая одну маску за другой – открывая злое остервенелое лицо (разработка) и в конце концов показывая истинный лик хищного минотавра («Гоп-стоп»).

В контексте второго направления (побочной партии) парадигматический ряд выстраивается как линия бесконечных «возрождений из пепла» лирической темы-птицы, преодолевающей действие «негативных тенденций» и «засасывающих воронок» (Севостьянова, 2012), устремлённой к одной цели – воспарению творческого духа, наращиванию потенциала Красоты.

Синтагматическая структура объединяет обе линии в сюжет противостояния и борьбы, сущность которой может быть выражена поэтической строкой Г. Гессе: «Но над юдолью мерзости и смрада / Дух светоч свой опять возносит страстно...» (1999, с. 548).

Заключение

Таким образом, автор исследования формулирует следующие выводы.

Итак, актуализация внутренней формы как понятия и реальности художественного текста, подлинной сферы смыслообразования, самым непосредственным образом связанной с включением в музыкально-творческий процесс понятийного сознания, функционирующего на основе закона превращения объектных значений в субъектный личностный смысл, создаёт условие для прочтения произведения во всей полноте заключённого в нём смыслового содержания. Взгляд на произведение из глубины внутренней формы к поверхности типового формообразования позволяет увидеть, что именно внутренняя форма как проводник глубинных смысловых процессов содержит в себе скрытые пружины, предопределяющие и внешней облик произведения. Эта мысль не нова, ещё Г. Г. Шпет писал о том, что идея целого «есть верховный принцип движения внутренних форм, определяющий всю структуру в целом и каждый в ней член сообразно этому целому» (1927, с. 161). Но помимо организующей роли внутренней формы, она, как средоточие интеллигибельной, разумной реальности музыкального опуса, является «тем ядром произведения искусства, которое обуславливает его художественную ценность» (Зедльмайр, 2000, с. 124), благодаря которой раскрывается не только вещная, но и феноменальная уникальность произведения в максимальном приближении к мысли художника.

Нотные примеры

Пример 1. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Хорал

Moderato (♩ = 76)

Violino I *f* *poco a poco cresc.*

Violino II *f* *poco a poco cresc.*

Viola *f* *poco a poco cresc.*

Violoncello *f* *poco a poco cresc.*

Пример 2. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Маршк

Poco piu mosso (♩ = 120)

Violino I *p* *poco a poco cresc.*

Violino II *pp*

Viola *p* *poco a poco cresc.*

Violoncello *pp* *pizz.* *poco a poco cresc.*

Пример 3. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Тема фуги (партия первой скрипки)

Tempo (♩ = 120)

Violino I *p*

Violino II

Viola

Пример 4. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Кульминация фуги

Пример 5. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Dans macabre

Пример 6. В. Королевский. Струнный квартет № 1. Начальный мотив «Гоп-стоп» А. Розенбаума

Источники | References

1. Агафонов А. Ю. Основы смысловой теории сознания. СПб.: Речь, 2003.
2. Адамян А. А. Художественное мышление // Адамян А. А. Статьи об искусстве / предисл. и общ. ред. В. Ф. Асмуса. М.: Музгиз, 1961.
3. Акопян Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд-е 3-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2014.
4. Аллахвердов В. М. Сознание как парадокс (Экспериментальная психологика). СПб.: ДНК, 2000.
5. Амрахова А. А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку: Элм, 2004.
6. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановского. М.: Музыка, 1974.
7. Арановский М. Г. Структура музыкальных жанров и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сборник статей. М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6.
8. Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2-х т. М., 1994. Т. 2.
9. Бурьяnek И. К историческому развитию теории музыкального мышления // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановского. М.: Музыка, 1974.
10. Выготский Л. С. Мышление и речь. Изд-е 5-е, испр. М.: Лабиринт, 1999.
11. Гарипова Н. М. Личностный смысл и механизмы его постижения и объективации в искусстве // Вестник Московского университета. Серия 7. 2012. № 4.
12. Гачев Г. Д. Жизнь художественного сознания. Очерки по истории образа. М.: Искусство, 1972.
13. Гладкова М. П. Диалектика постижения смысла музыки: автореф. дисс. ... к. филос. н. Тюмень, 2005.
14. Гусева Е. С. Бинарность как феномен смыслообразования в музыке (на примере сочинений Г. Уствольской и Ю. Шибанова): автореф. дисс. ... к. иск. Новосибирск, 2016.
15. Делёз Ж. Логика смысла // Делёз Ж., Фуко. М. Логика смысла; *Theatrum philosophicum* / пер. с фр. М. – Екатеринбург: Раритет; Деловая книга, 1998.
16. Зедльмайр Г. Искусство и истина: теория и метод истории искусства / пер. с нем. Ю. Н. Попова; послесл. В. В. Бибикина. СПб.: Аxiоma, 2000.
17. Зинченко В. П. Сознание и творческий акт. М.: Языки славянских культур, 2010.
18. Иванов Е. М. Об онтологии смысла // Известия Саратовского университета. Серия «Философия. Психология. Педагогика». 2010. Т. 10. Вып. 3.
19. Казанцева Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие. Астрахань: Волга, 2009.
20. Коляденко Н. П. Синестетичность музыкально-художественного сознания: дисс. ... д. иск. Новосибирск, 2006.
21. Кривошей И. М. Когнитивная философия русского романа: автореф. дисс. ... д. иск. Саратов, 2016.
22. Леонтьев А. Н. Деятельность. Сознание. Личность // Леонтьев А. Н. Избранные психологические произведения: в 2-х т. / под ред. В. В. Давыдова, В. П. Зинченко, А. А. Леонтьева, А. В. Петровского. М.: Педагогика, 1983. Т. II.
23. Луначарский А. В. В мире музыки: статьи и речи / сост., ред. и коммент. Г. Б. Бернандта и И. А. Саца; предисл. И. А. Саца. Изд-е 2-е., доп. М.: Сов. композитор, 1971.
24. Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. Изд-е 2-е, доп. М.: Советский композитор, 1991.
25. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Изд-е 3-е. М.: ЛИБРОКОМ, 2014.
26. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для вузов. М.: ВЛАДОС, 2003.
27. Раппопорт С. Х. Искусство и эмоции. Изд-е 2-е, доп. М.: Музыка, 1972.
28. Раппопорт С. Х. О природе художественного мышления // Эстетические очерки / сост. и общ. ред. С. Х. Раппопорта. М.: Музыка, 1967. Вып. 2.
29. Севостьянова Л. В. Слово музыковеда (Предисловие) // Королевский В. Г., Мишле В. С., Полозов С. П. Сочинения для струнного квартета. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова, 2012.
30. Соколов О. В. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994.
31. Сохор А. Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: сборник статей / сост. и ред. М. Г. Арановского. М.: Музыка, 1974.
32. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров. Задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Раппопорт; общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. М.: Музыка, 1971.
33. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. дисс. ... д. иск. Ростов н/Д, 2013.
34. Хайдеггер М. Бытие и время / пер. с нем. и примеч. В. В. Бибикина. Изд-е 2-е, испр. СПб.: Наука, 2002.
35. Цуккерман В. А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964.
36. Чередниченко Т. В. Форма и структура в искусстве звука и слова // Новый мир. 2001. № 10.
37. Шпет Г. Г. Внутренняя форма слова (Этюды и вариации на темы Гумбольдта). М.: Изд-во Государственной академии художественных наук, 1927.
38. Щедровицкий Г. П. Избранные труды: в 7-ми ч. 1974. Ч. V. Знак. Значение. Смысл. Смысл и значение. URL: <https://gtmarket.ru/library/basis/3961/3995>

Информация об авторах | Author information**RU****Королевская Наталья Владимировна¹**, д. иск., доцент¹ Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова**EN****Korolevskaya Natal'ya Vladimirovna¹**, Dr¹ Sobinov Saratov State Conservatoire¹ nvkoro@gmail.com**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 04.01.2023; опубликовано (published): 30.03.2023.

Ключевые слова (keywords): музыкально-творческий процесс; форма музыкального произведения; музыкальное мышление; понятийное мышление; объектно-субъектная целостность музыкально-художественного замысла; musical-creative process; form of a musical composition; musical thinking; conceptual thinking; objective-subjective integrity of musical-artistic intention.