

УДК 78.083.52

DOI: 10.17223/22220836/25/12

М.М. Нестерова

К ВОПРОСУ ОБ АНТРОПОЦЕНТРИЗМЕ В МУЗЫКЕ Ф. ШОПЕНА (НА ПРИМЕРЕ ЧЕТВЁРТОЙ БАЛЛАДЫ)

В работе исследуется явление антропоцентризма в музыке польского композитора XIX в. Ф. Шопена, концентрируясь на драматургических функциях, обозначенных В.В. Медушевским. Проводится соотнесение драматургических функций с ведущими темами Четвёртой баллады Шопена (вступительной, главной, побочной) и анализ взаимообогащения и «вживания» тем друг в друга. Взаимопроникновение тематизма, богатство музыкальной материи сродни антропному тону художника, его внутреннему миру, что отражается в письмах и дневниковых записях Шопена.

Ключевые слова: Шопен, антропоцентризм, баллада, романтизм, драматургические функции.

Идея об антропоцентризме в музыкальном пространстве творчества Ф. Шопена и антропности его произведений на сегодняшний день достаточно актуальна. Обозначились ведущие позиции в очерченном ракурсе – драматургические функции, наглядно проявленные в произведениях Шопена, в том числе в Четвёртой балладе композитора (op. 52 f-moll, 1842), рассматриваемой в данной работе. Речь идёт о следующих драматургических функциях, обозначенных В.В. Медушевским [1]:

- 1) порождающая роль музыкального тематизма;
- 2) «сбережение экспозиционности» (сдерживание потенциала основного тематического ядра для дальнейшего действенного его раскрытия в процессе развёртывания драматургии произведения);
- 3) наличие фаз повествования и самодвижения;
- 4) взаимосвязь и взаимопеременность основных и периферийных зон тематизма.

Кроме обозначенных позиций, в процесс драматургического развёртывания баллады включены ещё две функции, метафорически обозначенные как «зарубка на память» и «углубление следов» [Там же].

Порождающая роль тематизма и функция «сбережения экспозиционности» наглядно проявлены во вступительной (*Andante con moto, mm. 1–7*) и главной (*a tempo, mm. 8–84*) темах Четвёртой баллады, интонационные вкрапления которых обнаруживаются и в зоне побочной партии (*dolce, mm. 84–99*). Так, переход к побочной партии тематически родствен теме вступления, а интонационное поле самой побочной партии фактурно связано с главной.

Кроме того, для вступительной партии характерна функция «сбережения экспозиционности» как изначальной ценности, т.е. в рамках этой партии осуществляется «предизложение» темы и постепенное раскрытие комплекса средств в процессе музыкального развёртывания. Это, по сути, становление из многого, из мельчайших деталей, «отсроченность развития – перенос его «направо», через грань экспозиции, через цезуру, перемежение с экспозицией

других тем – даёт слушателю время, необходимое для работы воображения» [там же. С. 199]. Функция «сбережения экспозиционности» проявляется также в постепенном раскрытии главной партии (с самого первого изложения в экспозиции и вплоть до репризы), которая проходит как серия вариаций на *idée fixe*.

Первая часть сложной трёхчастной формы главной партии определяет фазовый процесс, вписанный в рамки вариационного метода развития главной темы, представляющей двухэлементное ядро: диалог «речитативного» (тт. 8–10) и «вальсового» начал (тт. 10–12). Показательно, что это ядро представляет собой семантический комплекс из нескольких символических интонаций: тему «креста» (звуки «ми», «си-бемоль», «ре-бемоль», «до»), «lamento» (нисходящие секунды) и «zal» (сожаление о безвозвратной утрате – семантический модус печали, связанный с образом покинутой Родины). Тем самым континуум звуковой материи главной партии объёмом, сопрягает разные семантически очерченные временные модусы («zal» как обращение к прошлому; драматичная напряжённость звучания как «сейчас»; предчувствие трагедии – как предсказание грядущей катастрофы).

Важно отметить сквозной характер жанра баркаролы, присущий уже вступительной теме, показательной для побочной партии и для второй коды («коды-катастрофы»). Так, баркарольность становится жанровым ориентиром для возникновения драматургической функции «углубления следов», а дважды проявленный «вопрос без ответа» во вступительной теме: «повисающая» восходящая терция (тт. 5–6) и появившаяся гармония высокой VII ступени (т. 6), – свидетельствуют о функции «зарубки на память». Процесс «углубления следов» проявлен и в главной партии – в делящихся «зависающих» звуках, олицетворяющих неразрешимость вопроса: восходящая терция (*си бемоль – ре бемоль*) в окончании основного мотива напоминает об аналогичной интонации в завершении темы вступления. Высвечивается щемящее чувство; светлая грусть здесь – её внешнее проявление, а в глубинном слое (во внутреннем проявлении) затаилась горечь утраты. Повторения, организующие главную тему, – олицетворения неотступной мысли, состояния.

В репризе главной партии принцип «углубления следов» проявляется в следующем: тематический материал проходит в трансформированном виде, меняя семантический модус данного раздела, выводя в иной (динамический, драматический) контекст, генетически свойственный образному содержанию баллады. Так, канон, проявленный в двух тактах (тт. 51–52), является, своего рода, «предизложением» полифонического проведения главной темы в репризе. Следующие два такта (тт. 53–54) также входят в число «очагов», сигнализирующих о важных стадиях процессуальности тематизма баллады: здесь наблюдается дифференциация голосов, прежде выраженная не явно, а скорее завуалированно. Реприза трёхчастной формы главной темы (тт. 58–84) выдержана в той же формообразующей композиционной фазности, которая была отмечена в первой части главной партии. Однако различие между экспозиционным и репризным проведениями явно ощутимо, сказывается в степени фактурной «глубины» и плотности, динамической и акцентно-ритмической насыщенности.

Рассматривая драматургические функции, важно отметить особенности музыкальной формы Четвёртой баллады. С одной стороны, композиция со-

чинения ясна в своих очертаниях; с другой – индивидуальна и неповторима, что отвечает «диалектике универсального и уникального в структуре музыкально-конструктивной деятельности». В.К. Суханцева определяет эту диалектику в отношении музыкального произведения следующим образом: «<...> мир, представленный композитору, в том числе, и мир его собственной музыки, как таковой, есть случай универсального бытия культуры, «культурной нормы». <...> Однако когда эти представления пересекаются в музыкальный контекст, происходит сбрасывание культурной нормы; <...> начинается уникальная процедура сбрасывания детерминаций, иными словами, музыкальное сознание приступает к работе в мире принадлежащего себе времени» [2. С. 10]. Очерченная диалектика «культурной нормы» и «самоопределяющегося звучащего времени», безусловно, свойственна музыке Шопена. Ясность формы (в значении «культурной нормы»), проявлена в ряде параметров Четвёртой баллады, в том числе в чёткости «маркирования» граней композиции паузами и ферматами, в многократных возвращениях ведущей темы (главной партии), в общей направленности драматургического развёртывания к коде-катастрофе. Что же касается индивидуальных черт структуры произведения, то это прежде всего особое решение масштабного кодового раздела, включающего стадии, наглядно отграниченные друг от друга протяжёнными аккордами, резкими контрастами, паузами, ферматами.

Вторая черта, очерчивающая «расширение культурной нормы», – заметное рассредоточение в пространстве всего произведения разработочной композиционной функции (из-за такой децентрализации возможна трактовка формы рассматриваемого сочинения как сонатной без разработки – так считал В.П. Бобровский [3]). Наряду с привычным местоположением разработки основными зонами, выполняющими её роль, становятся, во-первых, предкодовый раздел, так называемый «ход» (*gand*, по выражению А.Б. Маркса), и, во-вторых, вся кода-катастрофа, тональный план которой и вкрапления элементов ранее звучавшего «рассыпавшегося» тематизма, отвечают качествам разработки сонатной формы. Третья отличительная черта самоопределения формы баллады – явно доминирующая роль одной темы (главной партии), многократные (в том числе контрапунктические) к ней возвращения, трактовка других тем как сопутствующих ей (черта, позволившая В.В. Протопопову назвать форму этой баллады как крупную полифоническую), что восходит к функции «сбережения экспозиционности». В ракурсе определения особых черт структуры баллады показательны слова Д.В. Житомирского относительно поэмы формы в сочинениях композитора: «Шопен максимально приближает свои поэмы к законам драмы, то есть стремится к планомерному показу, развёртыванию, исчерпыванию. <...> Разворачивание музыки в поэме в значительной мере разрушает логическую предначертанность формы, выработанной сонатой» <...>» [4. С. 318]. Здесь же исследователь отмечает: «Поэма оставляет свободу для любых, самых индивидуальных и неповторимых «поворотов» в развитии мысли, для беспредельно широкого охвата разных образов. Но вместе с тем она строго подчинена закону психологической естественности» [Там же. С. 318].

Явление антропоцентризма в музыке Шопена восходит, наряду с «законом психологической естественности», ещё к одному метафорическому определе-

нию – «эмоциональному дыханию», отмеченному В.В. Медушевским. «Ассоциации с эмоциональным дыханием, – пишет автор, – проявляют себя при восприятии музыки не только прямо, но и опосредованно, через связь с речевым опытом <...>. Преобразование жизненных эмоций и их динамики в эмоции музыкальные складывается из временных и качественных изменений» [1. С. 74, 57]. В рассматриваемой балладе «эмоциональному дыханию» музыкальной ткани отвечают «очаги возбуждения» в тематизме и драматургии, транслируемые через основные темы произведения: вступительной, главной и побочной.

Может появиться вопрос: почему в этом ряду отсутствует тематизм Коды? Сам по себе кодовый раздел этой Баллады, как и ряда других сочинений композитора, являет иной пространственно-временной континуум («инобытие», «катастрофа»). Такое «отсутствие» важнейшего раздела Баллады объясняется при её рассмотрении «изживанием» в коде драматургических функций, присущих предшествующим темам. В шопеновских кодах-катастрофах не может быть потенциала к последующему; они переносят в другое измерение, являют воплощение функции исчерпания «живого» антропного начала, выхода за его пределы.

Проявление многих драматургических функций в тематизме Четвёртой баллады, изменчивость в его развёртывании позволили убедиться, что целостность музыкальной ткани произведения определена непрерывным процессом взаимообогащения и «оживания» тем «одна в другую». Такое взаимопроникновение тематизма, богатство музыкальной материи – сродни антропному тону художника, его внутреннему миру, представляющему безграничное изменчивое пространство с постоянным внедрением новых и новых антропных «ингредиентов».

Антропность Четвёртой баллады созвучна словам Жака Маритена о художественном творении: «...Повсюду тайно присутствует человек, □...□ человеческое мерило, хотя оно и скрыто... Произведение □...□ несет на себе печать своего творца» [5. С. 10]. Так, антропоцентризм в музыкальном пространстве выявляется в неподчинении стереотипности и «данности» в окружающей действительности, в следовании авторского слова творческой природной интуиции, индивидуальному вчувствованию, «эмоциональному дыханию» музыки Шопена. Ключевыми в этом процессе являются строки Р.М. Рильке: «Кто знал его, казалось, до конца, не сознавал, что он и мир – едины...» [6].

Соприкосновения своих интуитивных потенций с «дыханием» окружающего, будь то близкий человек, фортепиано, музыка, природа, снова и снова проявлены в письмах Шопена: «Здесь всё дышит – рядом с красками этих чудеснейших мест» [7. Т. 1. С. 358]; или в письме к Юльяну Фонтане из Пальмы: «...я живу немного полнее, <...> нахожусь вблизи того, что всего прекраснее, и сам стал лучше» [Там же. С. 352]. Человекомерность, антропность явлены и в ощущении Шопеном мира звуков. Показательны два высказывания относительно восприятия композитором музыки. Первое – слова Жорж Санд о Шопене: «Он знает, что музыку воспринимает человек, и человек же в ней выражается. Человеческая душа думает, и человеческий голос высказывается. Это человек лицом к лицу с испытываемыми им впечатле-

ниями <...>» [8. С. 68]. Второе высказывание, включающее метаморфозу, когда звуки перевоплощаются в людей, находим в письме Шопена, негодующего по поводу бесталанных, неделикатных обработок польских народных песен Кольбергом: «<...> видя подобные вещи, я думаю, что лучше бы их вовсе не было, потому что этот изнурительный труд лишь спутает и затруднит работу гения, который в своё время отыщет истину. А до тех пор вся эта красота останется с приделанным носом, нарумяненная, с отрубленными ногами или на ходулях и будет посмешием для тех, кто бросит на неё поверхностный взгляд» [9. Т. 2. С. 152].

Наряду с антропным преобразованием звуковой ткани, во многих высказываниях Шопена отражено пребывание души в переходных состояниях, сопряжённых со сферой трансцендентного, неземного, с чувством нездешней жизни или жизни за её пределами. Причём небытие является композитору не как нечто внешнее, а как постоянно присутствующее, бывшее в нём изначально. В своих дневниковых записях ещё 1831 г. он пишет о том, что чувствует себя трупом. «Труп так же бледен, как я. Труп так же холоден, как и я теперь ко всему. <...> Что толку в моём существовании! <...> Ведь мной уже давно овладела бесслёзная печаль. Ах – как давно я не могу плакать. Как мне хорошо... тоскливо! Тоскливо и хорошо! – Что это за чувство? Хорошо и тоскливо, но ведь когда тоскливо, то не может быть хорошо, а всё-таки мне это по сердцу! – Это странное состояние. Но и трупу так же. Плохо и хорошо ему в одну и ту же минуту. Он переносится в лучший мир – и ему хорошо, но ему жаль расставаться с прошлым – и он тоскует. Трупу это должно быть так же, как было мне в тот момент, когда я перестал плакать. <...> Это была, по всей видимости, некая мгновенная смерть моих чувств – на миг я умер для сердца! Или, скорее, на миг сердце умерло для меня. – Почему же не навсегда? – Может, мне было бы легче» [7. Т. 1. С. 215–217]. Постоянная связь с нездешним миром, переходность состояния между жизнью и небытием, была заложена в подтачивающей болезни, которую композитор носил в себе, что рождало ощущение взаимопереходности бытия и небытия, реального и иррационального, позволяло чувствовать биения между настоящим и потусторонним: «Внешне я весел, в особенности среди своих. Но внутри что-то меня мучит – какие-то предчувствия, беспокойства, сны или бессонница – тоска – равнодушие, жажда жизни, и через минуту жажда смерти, – какой-то сладостный покой, какое-то оцепенение, умственная рассеянность, а по временам меня мучают слишком ясные воспоминания. Мне и кисло, и горько, и солоно, я мечусь в какой-то гнусной мешанине чувств!» [Там же. С. 241].

Так, интенции художника, психологические импульсы, духовная сила улавливают проявление запредельного, неземного бытия, обнаруживающееся в каждой Вещи, в каждом мгновении. «Не в самом ли высвобождении запредельной явления реальности и объективных значений, присущих Вещам, – пишет Ж. Маритен, – мы нашли главный признак высвобождения творческой субъективности?» [5. С. 30]. Всё вписано в живой процесс безостановочного движения от гармоничного, благозвучного состояния духа к неизбежной катастрофе, что в целом свойственно драматургии балладной формы Шопена, отражающей «эмоциональность дыхания» произведения, антропоцентризм, единство творящего духа художника, которое может выходить за рамки од-

ного опуса. Такой «выход» сказывается, на наш взгляд, в суммирующей функции Четвёртой баллады, которая в определённой степени резюмирует «макроцикл» четырёх баллад композитора, синтезирует константные черты предшествующих трёх баллад («вырастание» материала из одного звука или аккорда; общие жанровые ориентиры (в первую очередь баркаролы), их непрерывность в процессе развёртывания музыкального материала; пластичность смены метрических стоп; обнаружение переходных зон; наличие двух код).

Литература

1. Медушевский В.В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М. : Музыка, 1976. 256 с.
2. Суханцева В.К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной к философии музыки. Киев : Факт, 2000. 176 с.
3. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы : Исследование. М. : Музыка, 1977. 332 с.
4. Житомирский Д.В. Избранные статьи. М. : Советский композитор, 1981. 388 с.
5. Маритен Ж. Творческая интуиция в искусстве и поэзии / пер. с фр. М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 400 с.
6. Рильке Р.М. Собрание сочинений: в 3 т. СПб. : Престиж Бук, 2012 [Электронный ресурс]. URL: http://lit.peoples.ru/poetry/rainer_maria_rilke/ (дата обращения: 16.09.2016).
7. Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 1 / сост., предисл., хронограф и комментарии Г.С. Кухарского. 3-е изд. М. : Музыка, 1982. 464 с.
8. Шопен, каким мы его слышим : сб. / сост. С.М. Хентова. М. : Музыка, 1970. 310 с.
9. Шопен Ф. Письма: в 2 т. Т. 2 : Переводы / сост., авт. коммент., сост. указателей Г.С. Кухарского. 2-е изд., доп. М. : Музыка, 1980. 468 с.

Nesterova Maria M. Saratov State Sobinov Conservatory (Saratov, Russian Federation).

E-mail: m.m.nesterova@mail.ru

Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History, 2017, № 25. 97–103 pp.

DOI: 10.17223/22220836/25/12

ON THE QUESTION OF ANTHROPOCENTRISM IN CHOPIN'S MUSIC (FOR EXAMPLE, THE FOURTH BALLAD)

Key words: *Chopin, anthropocentrism, ballad, romanticism, dramaturgical functions.*

The work studies a phenomenon of anthropocentrism in the music of the XIX century Polish composer F. Chopin, focusing on the dramatic functions performed by leading themes (introducing, main and side ones) of the composer's Fourth ballad. The functions are viewed according to the work "About patterns and properties of artistic effects of music" by Medushevsky and include the following: 1) the generating role of musical themes; 2) "saving of expositoryness" (deterrence of main thematic nucleus potential for further effective disclosure in the process of unfolding drama of the work); 3) the presence of narrative phases and self-motion; 4) the relationship and variability of core and peripheral thematic areas.

Analysis of the main functions of the dramatic ballads shows that the integrity of the works associated with mutual enrichment and "vzhivaniem" by each other. Such interpenetration of thematism, wealth of musical material are similar to anthropic totem of the artist, his inner world. It is reflected in Chopin's letters and diaries. Anthropocentrism is fraught with the potentiality to identify the individual constants of author's image of the world; anthropocentrism in musical space is revealed through insubordination to stereotyped surrounding reality and following the laws of the creative intuition and individual feelings of the author. Metaphorical definitions, essential for understanding the anthropocentrism in Chopin's music are "the emotional breath" (term of Medushevsky) and "the law of psychological naturalness" (term of Zhitomirsky).

References

1. Medushevskiy, V.V. (1976) *O zakonomernostyakh i sredstvakh khudozhestvennogo vozdeystviya muzyki* [On the regularities and means of artistic influence of music]. Moscow: Muzyka.
2. Sukhantseva, V.K. (2000) *Muzyka kak mir cheloveka. Ot idei vselennoy k filosofii muzyki* [Music as the world of man. From the idea of the universe to the philosophy of music]. Kyiv: Fakt.
3. Bobrovskiy, V.P. (1977) *Funktional'nye osnovy muzykal'noy formy: Issledovanie* [Functional basis of musical form: A research]. Moscow: Muzyka.
4. Zhitomirskiy, D.V. (1981) *Izbrannye stat'i* [Selected articles]. Moscow: Sovetskiy kompozitor.
5. Mariten, J. (2004) *Tvorcheskaya intuitsiya v iskusstve i poezii* [Creative intuition in art and poetry]. Translated from French. Moscow: ROSSPEN.
6. Rilke, R.M. (2012) *Sobranie sochineniy: v 3 t.* [Collected Works. In 3 vols]. St. Petersburg: Prestizh Buk. [Online] Available from: http://lit.peoples.ru/poetry/rainer_maria_rilke/. (Accessed: 16th zSeptember 2016).
7. Chopin, F. (1982) *Pis'ma: v 2 t.* [Letters. In 2 vols]. Vol. 1. 3rd ed. Moscow: Muzyka.
8. Khentova, S.M. (ed.) *Shopen, kakim my ego slyshim* [Chopin, as we hear him]. Translated by G.S. Kukharsky. Moscow: Muzyka.
9. Chopin, F. (1980) *Pis'ma: v 2 t.* [Letters. In 2 vols]. Vol. 2. 2nd ed. Translated by G.S. Kukharsky. Moscow: Muzyka.