

Valentina SHIROKOVA  
**About lightness:  
on the problems of aesthetic  
universals in the XVIII century's  
music**

Валентина ШИРОКОВА  
**О легкости: к проблеме  
эстетических универсалий  
музыки XVIII века**

Разум и Чувство, Природа и Культура, Свобода, Вкус. Опровергнуть значимость этих фундаментальных философских и эстетических категорий, высших ценностей и одновременно предельных абстракций культуры Просвещения невозможно. Однако полностью ли мы осознаем, насколько сложна, своеобразна, в высшей мере опосредована их связь с реалиями конкретного художественного текста, с глубинными основаниями классического стиля в целом? Примечательно, что проявление этих абстрактных, сформулированных философами и эстетиками, фундаментальных понятий «века Просвещения» в художественной практике во многих случаях оказывается почти неосознаваемым. Для нахождения такой связи зачастую необходим некий специальный «шифр» или «код». Немаловажно и трезвое отношение к вопросу первичности реальной художественной практики по отношению к самосознанию эпохи (философии, эстетике, музыкальной теории).

Очевидно, что многие значительные явления мировой культуры, в частности эпохальные художественные стили, формировались на основе существенных ментальных сдвигов — тех изменений, которые

The article deals with one of the aesthetic categories of art in the XVIII century which hasn't drawn attention of researchers before. The author defines it as *lightness* and examines it in a broad historical and cultural context.

**Keywords:** aesthetics, Enlightenment, XVIII century, Rococo, Galant style, lightness, D. Diderot, I. Matteson, F. Schiller, François Couperin, music of France.

Статья посвящена одной из эстетических категорий искусства XVIII века, прежде не привлекавшей внимания исследователей. Автор обозначает ее как *легкость* и рассматривает на широком культурно-историческом фоне.

**Ключевые слова:** эстетика, эпоха Просвещения, XVIII век, рококо, галантный стиль, легкость, Д. Дидро, И. Маттесон, Ф. Шиллер, Ф. Куперен, музыка Франции.

происходили на уровне коллективного бессознательного, на уровне психологии эпохи. Эти сдвиги знаменуют появление новой ценностной шкалы и последующей «цепной реакции» постепенно накапливающихся изменений. Наиболее чувствительные звенья такой «цепной реакции» — мода, культура общения и, разумеется, искусство. Этап же эстетической и теоретической рефлексии в этом процессе, как правило, наступает лишь *post factum*. Подобные отношения теории, эстетики и художественной практики отчетливо обозначились и в эпоху становления и расцвета классического стиля в музыке XVIII столетия.

Именно поэтому беспрецедентный по широте охвата материала трехтомный труд Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века» [3, 4, 5] оставляет все же открытым вопрос о пределах «потолке» возможностей избранной методологии исследования — от самосознания культуры к реалиям ее художественной практики.

Нельзя ли, однако, предположить, что самосознание эпохи отнюдь не всегда откликалось на изменяющиеся реалии культуры «удобным» для современного

познания способом, предлагая непритязательное описание некоего нового качества, свойства художественной материи вместо отчетливо сформулированной системы понятий и ценностей? В таких случаях масштаб эстетической рефлексии может оказаться несопоставимым с масштабом реальной художественной значимости нового явления, когда на чаше весов оказываются с одной стороны подробности и детали самосознания эпохи, с другой — знаковые, предопределившие лицо столетия явления художественной практики.

Проблема, однако, в том, что подробности и детали самосознания эпохи начинают «говорить», обретать определенный смысл лишь после открытия такого значительного явления в самом искусстве. Когда совокупность разрозненных фактов, наблюдений, тенденций, обозначившихся как в музыке, так и в поэзии, театре, живописи XVIII столетия образуют своеобразный «ансамбль согласия».

В «пантеоне» ценностных представлений культуры XVIII столетия существует, по крайней мере, еще одна «неучтенная», неотрафлексированная в полной мере эстетическая универсалия. Имя этого многоликого, скрывающегося от пристального внимания разума «божества» — Легкость. Летучая природа этого «божества» позволяет ему свободно перемещаться по шкале ценностных представлений Просвещения, быть одновременно везде и нигде. Легкость может подружиться с Грацией — «божеством» низшего ранга. Ведь по Шиллеру Грация — это свобода и легкость в движении<sup>1</sup>. Легкость может подняться повыше и вдохнуть жизнь в классический идеал Красоты, а заодно привести к Гармонии зачастую непримиримые противоречия. Легкость, наконец, может вознестись даже на самый верх ценностной «пирамиды» и обернуться самой Свободой.

Именно это свойство Легкости — быть везде и одновременно нигде, обходиться без собственной «ниши» в пантеоне ценностей культуры столетия — соответствующим образом было отражено и самопознанием эпохи. Теория и эстетика XVIII века отнюдь не «безмолвствуют», но апеллируют к представлениям о легкости как раз на уровне деталей и подробностей, без глубокомысленных рассуждений о значении этой неуловимой субстанции в искусстве.

Известное исключение в этом плане представляют суждения о легкости немецких теоретиков первой половины XVIII столетия И. Маттесона и Й. Шайбе. Они примечательны не своей глубиной и оригинальностью, а отчетливым представлением о «мейнстриме» — новом векторе развития музыки, где идеал легкости играет отнюдь не второстепенную роль. Легкость (*Leichtigkeit*)

в учении о мелодии Маттесона — вовсе не синоним простоты, несложности. Их отношения в теории Маттесона подобны отношениям цели и средства. Более того, понятие легкости зачастую мыслится им почти как термин, научное понятие.

В целом же учение о мелодии Маттесона — своего рода «похвальное слово» легкости и одновременно манифест нового стиля. Его неоднократно повторяемый и варьирующийся мотив: «Добиваясь легкости, надо отдавать предпочтение французскому вкусу, так как ему свойственна жизнерадостность и живость; французы любят приятную шутку и избегают всего, что требует усилий и напряжения» [6, с. 261].

Подобная рекомендация, несомненно актуальная для барочной Германии 30-х годов XVIII века<sup>2</sup>, в то же время является характерным свидетельством *post factum*, поскольку именно во Франции на рубеже XVII–XVIII веков накапливается та «критическая масса» изменений в умонастроениях аристократического общества, которая в итоге и обусловила нарастающую волну обновления на всех уровнях культурного пространства эпохи. На волне этих постепенных изменений в конце XVII столетия распространяется, например, потрясающая новость о том, что при дворе уже не танцуют аллеманду и куранту, что их вывели из бального распорядка, заменив более легкими и подвижными танцами. Как это так?! Ведь аллеманду и куранту танцевали веками, начиная с Возрождения.

Но вслед за этим событием происходит еще одно, не менее впечатляющее: поразительно быстрое крушение старофранцузского стиля. Его вытесняет новый стиль, более подвижный, соразмерный с человеческим естеством. По меркам исторических процессов этот новый стиль появляется почти как по волшебству, «вдруг». Иными словами, временной диапазон его возникновения ограничен тесными рамками приблизительно одного десятилетия.

В авангарде формирования нового стиля на рубеже XVII–XVIII веков находились жанры камерной музыки и в первую очередь сочинения для клавесина. Новый музыкальный язык, новые жанровые прообразы, преобразившаяся фактура, более разнообразная темповая шкала с преобладанием образов легкого движения отчетливо обозначились уже в первом сборнике сюит Ж.-Ф. Рамо, опубликованном в 1706 году. Аналогичные изменения характерны и для первого сборника сюит Ф. Куперена, который был опубликован позже — в 1713 году. Однако В. Н. Брянцева в своем исследовании «Французский клавесинизм» приводит веские доводы в пользу того, что значительная часть

<sup>1</sup> Данное определение представляет своеобразную выжимку содержания статьи Ф. Шиллера «О грации и достоинстве», где главное — не формулировка, а сам процесс рассуждения. В ходе такого рассуждения и выявляются основные свойства грации — свобода и непринужденность движения (без которой грация оборачивается жеманством), а также легкость. «Уже общее ощущение человека, — отмечает Шиллер, — видит в легкости основную черту грации, а то, что действует по принуждению, не может выказать легкость» [8, с. 181].

<sup>2</sup> Феномен легкости впервые рассматривается Маттесоном в трактате «Зерно мелодической науки», опубликованном в 1737 году. Впоследствии это учение войдет в его всеобъемлющий труд «Совершенный капельмейстер» в качестве второй части (1739).

пес этого сборника была написана композитором раньше, вероятно, в 90-е годы предыдущего столетия и в начале нового века<sup>3</sup>.

В реалиях новой художественной системы сюит Рамо и Куперена старофранцузский стиль поначалу еще сохраняет определенные позиции. Однако уже в 20-х годах XVIII века он мыслится почти как анахронизм, точнее как особый художественный смысл. Так, например, в XXIV сюите Ф. Куперена<sup>4</sup> открытая апелляция к старофранцузскому «вкусу» представлена уже как часть картины мира, в которой «распалась связь времен». Эта коллизия раскрывается в сюите на основе стилистических антитез — противопоставления «старого» (благородного, несуетного) и «нового» (ветреного, изменчивого), их существования как бы в разных временных измерениях: в настоящем времени, «здесь и сейчас», и когда-то давным-давно, в отдаленном прошлом<sup>5</sup>. Таким образом, уже в 20-х годах XVIII столетия старофранцузский стиль становится объектом художественной рефлексии, сложившегося представления о некоей временной дистанции — взгляда не изнутри художественной системы, но как бы со стороны. При этом «образ прошлого» в контексте сюиты — своего рода стилизация клавирной музыки XVII века, а сюита в целом — «мемориал» безвозвратно ушедшей культуре «великого века»<sup>6</sup>.

Крушение старофранцузского вкуса в начале XVIII столетия знаменует выход на историческую сцену новой, оппозиционной барокко, системы художественных ценностей, определивших облик нового искусства — искусства эпохи рококо.

Столь быстрая переориентация французской культуры на новую систему художественных ценностей была поистине революционной. Она совпадает по времени с последним десятилетием царствования Людовика XIV, а после его смерти в 1715 году (в эпоху регентства, а также в 1720–1730-е годы) начинается стремительный расцвет искусства рококо и его распространение за пределами Франции. По отношению к культуре «Великого века» феномен рококо можно рассматривать как освобождение, долгожданное сбрасывание обремени-

тельных уз и одновременно как своеобразный итог длительного противостояния короля и ущемленной в своих правах аристократии (аристократической фронды). Именно поэтому в рококо все словно «наоборот» по отношению к французскому классицизму XVII века. Век Великого Короля закончился, начался новый — век аристократии, и эта смена веков приобретает характер почти декларативного отторжения искусства и самого образа жизни, сложившихся в период необычайно долгого правления «короля-солнца» (72 года).

В контексте подобного отторжения формируется и качество легкости — специфическое свойство нового стиля не только в музыке, но и в литературе, поэзии, живописи, театре, архитектуре, устройстве пейзажных садов. Идеал легкости приобретает в этом случае открыто оппозиционный характер, знаменуя «конец тех форм искусства, которые хотели нести в себе наибольшее напряжение внушения читателям или зрителям весомых, важных, не подлежащих сомнению идей и понятий» [7, с. 14], конец многословия, тяжеловесности, строгой регламентации официальной культуры предшествующего века.

По естественным причинам формирование нового стиля в разных видах искусств не было синхронным. «Аура» легкости утверждается как доминантное свойство самой художественной материи раньше всего в музыке, поэзии, живописи. В то время как соотносимый с представлением о легкости (эквивалентный этому идеалу) «язык» архитектуры, театра, садово-паркового и прикладного искусства в целом формируется позднее — в конце 20-х — 30-е годы XVIII столетия.

Быстрота переориентации культуры начала XVIII столетия на новую систему ценностей — явление примечательное само по себе. Однако стремительность этих перемен в музыке примечательна вдвойне. Рококо первых сборников сюит Ф. Куперена в каком-то смысле подобно прекрасному быстро созревшему плоду, долгое хранение которого едва ли возможно<sup>7</sup>.

Не потому ли с представлением о рококо мы зачастую связываем совершенно несопоставимые в стилистическом, хронологическом и географическом

<sup>3</sup> Это предположение В. Н. Брянцевой подтверждают «оправдания» самого композитора, ссылающегося в предисловии к сборнику на многочисленные служебные обязанности при королевском дворе и неоднократные болезни, не позволившие опубликовать свои сочинения раньше. Однако самый сильный аргумент в пользу данного предположения связан с тем, что «пять из опубликованных в 1713 году пьес были анонимно напечатаны в сборнике „Избранные пьесы для клавесина различных авторов“, изданном Кристианом Баллардом шестью годами раньше» [1, с. 86–87].

<sup>4</sup> Эта сюита входит в четвертый сборник сюит, опубликованный в 1730 году.

<sup>5</sup> Почву для подобной интерпретации, помимо собственно музыкальной логики и выразительности, дают и названия пьес, в частности, антитеза двух первых пьес сюиты («Старые господа» — «Молодые господа»), а также выразительные подзаголовки — комментарии («Молодые господа. Прежде вертопрахи», «Прекрасная Жавотта. Прежде инфанта»).

<sup>6</sup> Старофранцузский стиль как объект стилизации характерен и для творчества младших современников Куперена. Например, пьеса Ж. Дандрие (1682–1738) с красноречивым названием «La Lully» («В духе Люлли»).

<sup>7</sup> Купереновская линия во французской музыке XVIII века непродолжительна. Она угасает вместе с угасанием большого стиля барокко. Продолжателями купереновской традиции были композиторы значительно меньшего масштаба дарования — Ж. Дандрие (1682–1738), Ф. Даженкур (1684–1758), Л. Дакен (1694–1772). Особого внимания при этом заслуживает сборник клавесинных пьес Даженкура, опубликованный в 1733 году, где помимо всевозможных «Ветряных мельниц», «Горлиц», «Сумасбродных» появляется пьеса с названием *La Modern* («Пьеса в новом вкусе»). Существенно, что «новый вкус» в данном случае имеет очевидные итальянские корни и итальянский же «темперамент» — жизнерадостный, энергичный и напористый, — как во множестве итальянских клавирных сонат того времени. Публикация «Пьесы в новом стиле» в год смерти Ф. Куперена (1733) свидетельствует о том, что уже в эти годы его наследие начинает восприниматься не как новое и актуальное «слово» в искусстве, а как уходящая в прошлое, «ускользающая» красота.

отношении явления? Ведь рококо Ф. Куперена, «берлинское рококо» 1730-х — 1740-х годов, «галантный стиль» середины столетия<sup>8</sup>, наконец, рококо Гайдна и Моцарта «изъяняются» на совершенно разных языках. Очевидно, что хрупкая материя рококо в музыке отличается непостоянством, способностью к мимикрии — приспособлению к доминирующим тенденциям времени и места.

Дух рококо пребывает в рассеянном состоянии на протяжении целого столетия, так и не обретая необходимой материальной кондиции для получения статуса большого, эпохального стиля. Отсюда своеобразный парадокс рококо в музыке, где единство «материи и духа» — явление кратковременное, где активным, инвариантным началом становится именно «дух» (система ценностей, сложившихся в результате ментального сдвига на рубеже столетий), где дух может сбрасывать свою прежнюю телесную оболочку и вселяться в новое, более «молодое тело»<sup>9</sup>.

Причина подобной ситуации очевидна. Она обусловлена асинхронностью событий, происходящих на уровне психологии эпохи и процессов формирования нового большого стиля в самом искусстве. Ментальные сдвиги ведут к относительно быстрым изменениям языка искусства, в то время как формирование больших стилей происходит более длительно и постепенно, представляя некое подобие фазного перехода с хронологически неопределенной, достаточно условной точкой отсчета свершившегося перелома. Примечательно, что ментальные сдвиги и сопутствующие им изменения в языке искусства, напротив, локализируются во времени относительно точно.

Для европейской культуры ментальный сдвиг на рубеже XVII и XVIII столетий — событие особой значимости. Формирующиеся в этот период эстетические идеалы и представления далеко не сиюминутны. Они обладали значительным долговременным потенциалом<sup>10</sup>. Именно в эту «юношескую пору» культуры XVIII столетия закладывался ее «генетический код», сохранивший свои сущностные свойства независимо от «мутаций» стиля,

языка, конкретики образов. И если сама по себе культура рококо была преходящим, локальным явлением, то ее ценности и художественные открытия сохраняли свою значимость в новом качестве и за ее пределами — до конца XVIII века и даже позже. Легкость как эстетический идеал и как художественное открытие искусства рококо также обладала потенциалом долговременности. Инерция этого идеала значима еще и для Россини, Шуберта, Глинки, Пушкина.

Примечательно также, что представления о легкости на протяжении всего XVIII столетия оставались одним из критериев суждения об искусстве, оценки художественных достоинств того или иного произведения. В эпоху Просвещения, например, у Дидро или Шиллера, этот критерий оценки прекрасного остается по-прежнему актуальным. Легкость при этом воспринимается как проявление совершенства и, соответственно, тяжесть — как очевидное несовершенство.

Так, оценивая картину Ж.-Б. Грёза «Балованное дитя» в Салоне 1765 года, Дидро отмечает, что одежды матери ребенка и особенно «изображенное художником белье слишком тяжеловесны» [2, с. 153], тяжеловесны, написаны непрозрачной краской также ее шея и грудь, а в итоге, по его мнению, тяжеловесно, сверх меры переполнено деталями и все полотно. При этом восхищение мыслителя вызывает головка ребенка, выписанная «тончайшим образом, волосы еще воздушнее, чем обычно у Грёза» [2, с. 153]. Воздушность, прозрачность, легкость мазка, легкость колорита — все эти определения отражают у Дидро приоритеты художественного вкуса эпохи. Через представления о легкости отчетливее проступают и парадоксы ее эстетического сознания — противоречия между *что* и *как*.

Это противоречие очевидно, например, в отношении Дидро к живописи Ф. Буше. Уничтожительная характеристика картин этого художника (бессодержательность, пустота, отсутствие мысли, банальность, искусственность) достаточно типична для просветительской оценки наследия рококо. Но в то же время

<sup>8</sup> «Галантный» стиль середины XVIII столетия можно рассматривать как своеобразную «реинкарнацию» рококо, сформировавшуюся в другое время и в другом месте. На этом витке эволюции творческая инициатива переходит к Италии, к феномену «итальянского вкуса». Это новое «рококо по-итальянски» через практику «смешанного вкуса» ассимилировалось в немецкой и австрийской культуре. Справедливости ради стоит отметить, что и на начальном — французском — этапе формирования рококо в музыке итальянские влияния имели определенную значимость. В. Н. Брянцева, например, отмечает значение легкокрылого движения итальянской скрипичной жиги в качестве прообраза ряда пьес Куперена и Рамо [1, с. 90].

<sup>9</sup> По мнению О. М. Шушковой, вопрос о соотношении в музыке рококо и галантного стиля остается дискуссионным. Автор, в частности, обращает внимание на любопытное противоречие: «...в музыковедческой литературе отмечено, что определение рококо в музыке равнозначно определению галантный стиль. Тем не менее, по этому поводу в „Музыкальной энциклопедии“ написаны две статьи (статья „Рококо“ и статья „Галантный стиль“)» [9, с. 67]. Дальнейшая попытка О. М. Шушковой размежевать и обосновать эти явления оказывается не вполне отчетливой, блуждающей вокруг существенных моментов и частностей.

<sup>10</sup> Наследие культурного сдвига рубежа XVII–XVIII веков имеет фундаментальное значение для последующего развития искусства XVIII столетия в целом. Это и его антропоцентрический вектор — отправной момент исследования феномена классического стиля в труде Л. В. Кириллиной. Это и значение идеала красоты, эстетически прекрасного как доминантного признака художественного мышления в целом, как ориентации искусства на создание красоты. Не случайно именно в XVIII веке возникает само понятие *les beaux arts*, закрепленное во второй половине столетия в одноименном труде Шарля Ботте (1780). Примечательно, что русский перевод этого понятия — *изящные искусства* — вносит дополнительные нюансы в значение этого термина. Очевидно, что это понятие — отражение культурных реалий именно XVIII века, и потому название «факультет изящных искусств» в условиях современности звучит противоестественно и вычурно. Наследием свершившегося культурного сдвига является также понимание искусства как свободной эстетической игры, феномен просвещенного вкуса, актуализация комических жанров и, разумеется, открытое на рубеже веков новое чувство жизни — радости бытия.

Дидро неизменно отдает дань восхищения таланту Буше-живописца, легкости его мазка, прозрачности красочной палитры: «Этот мастер никогда не утрачивает присущего ему пыла, легкости, плодовитости, обаяния, но вместе с тем никак не может избавиться от недостатков, присущих его редкостному дару» [2, с. 65].

В целом же в реалиях культуры XVIII столетия непримиримые противоречия между *что* и *как* отсутствуют. Это относится и к легкости, которая представляет в искусстве XVIII столетия одновременно и *что*, и *как*.

Окончание в следующем номере

#### Литература

1. Брянцева В. Н. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
2. Дидро Д. Салон 1765 года // Дидро Д. Салоны: В 2 т. Т. 1. М.: Искусство, 1989. С. 99–203.
3. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Моск. гос. консерватория, 1996. 192 с.
4. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. II. Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. М.: Композитор, 2007. 224 с.
5. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII — начала XIX века. Ч. III. Поэтика и стилистика. М.: Композитор, 2007. 376 с.
6. Маттесон И. Совершенный капельмейстер // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 235–276.
7. Чегодаев А. Д. Художественная культура XVIII века // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1980. С. 7–18.
8. Шиллер Ф. О грации и достоинстве // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. VI. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 155–209.
9. Шушкова О. М. Раннеклассическая музыка. Эстетика. Стилиевые особенности. Музыкальная форма. Владивосток: ДГУ, 2002. 238 с.

## Vladimir RANNEV From branle to minuet: an attempt of a rhythmic analysis

This article examines the process of genre transformation of peasant dance into a court dance through the example of the minuet. For this purpose the analysis of rhythmic organization of the genre as the interaction of longitudinal (quantitative) and accent (qualitative) functions of rhythmic units that form in their interaction a special structure of multidimensional metric pulsation, which is typical for minuet.  
**Keywords:** Baroque, dance, rhythm, rhythmic pattern, multidimensional metric structure.

## Владимир РАННЕВ От бранля к менуэту: опыт ритмического анализа

В статье рассматривается процесс жанровой трансформации крестьянского танца в придворный на примере менуэта. С этой целью осуществляется анализ ритмической организации жанра как взаимодействия долготных (количественных) и акцентных (качественных) функций ритмических единиц, образующих в этом взаимодействии присущую менуэту особую структуру многоплановой метрической пульсации.  
**Ключевые слова:** Барокко, танец, менуэт, ритм, ритмический рисунок, многоплановая метрическая структура.

В 1936 году в Ленинграде вышла в свет книга Михаила Друскина «Очерки по истории танцевальной музыки». В главе, посвященной историко-бытовому танцу, автор предлагает обзор танцевальных жанров, практиковавшихся в разное время в европейских странах, их музыкальных и хореографических форм. Касаясь рас-

цвета танцевального искусства во Франции эпохи Людовика XIV, М. Друскин отмечает постоянный «приток крестьянских танцев ко французскому двору <...> Естественно, что они проникали сюда в сильно измененном виде. В большинстве это были танцы хороводного движения, сопровождаемые пением, — *бранли*. Но все