

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 века¹**

Свершившийся во Франции на рубеже XVII–XVIII столетий ментальный сдвиг в какой-то мере можно уподобить «второй волне Возрождения». Этот ментальный сдвиг знаменовал не только стремительное развитие свободной критической мысли, но и зарождение нового, пронизанного чувством радости бытия мироощущения, волнующего и пьянящего ощущения *легкости и раскованности*. Новая жизненная философия была приветлива к человеку, к его природному естеству — хрупкому и незащищенному. Она рождалась из трезвого понимания слабости и эфемерности того, кто когда-то провозглашался центром мироздания, венцом творения. В этом, собственно, и состояло принципиальное отличие мироощущения рококо от Возрождения. Трагический гуманизм Возрождения для человека рококо — непосильное бремя. Он не исчезает вовсе, но вытесняется на периферию, в скрытое, остающееся в тени основание новой системы ценностей, ее невидимый фундамент. На этом фундаменте и возникают «воздушные замки» рококо, его гедонистическая утопия.

Гедонизм для рококо — проявление высшей мудрости, ведь наслаждение невинно и естественно, а «сла-

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, lightness, *poésie fugitive*, P. de Marivaux, F. Schiller, C. Crébillon, P. Metastasio, J. Haydn, W. A. Mozart, C. W. Gluck, F. Couperin, suite, 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, легкость, «легкая поэзия», П. Мариво, Ф. Шиллер, К. Кребийон, П. Метастазιο, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, К. В. Глюк, Ф. Куперен, сюита, музыка Франции.

дость жизни, радости сердца и услаждения души... наиболее важные жизненные ценности, истинно человеческие, естественные, свободные от сурового духовного ригоризма» [12, с. 35].

Важнейшей и, быть может, самой существенной стороной этой гедонистической картины мира становится искусство как безусловная ценность и как источник наслаждения, а его общим знаменателем — стремление к легкости и раскованности. Именно эта тенденция коренным образом меняет, например, манеру французской живописи начала столетия. Новыми, раскрепощенными, с оттенком изысканной небрежности оказываются уже сами «движения» и позы изображаемой природы. Меняется и колорит картин, живописная палитра, приобретая удивительную прозрачность, воздушность. Их нежные, легкие краски, своеобразный «хроматизм» тонких световых переходов вместо интенсивной цветовой гаммы и резких, энергичных контрастов тонов можно рассматривать как чувственно осязаемое проявление нового идеала легкости, его живописный эквивалент. Изображаемое как бы освобождается от груза земной материи, утверждая тем самым свободу мечты, поэтической иллюзии.

¹ Окончание. Начало публикации — в № 1 (49) за 2017 год.

Легкость и раскованность определяет и «лицо» новой поэзии — «легкая поэзия», «поэзия мимолетностей» (*poésie fugitive, poésie légère*). Основные поэтические мотивы этой поэзии связаны с миром чувств — мимолетных, неуловимых, изменчивых, капризных, не поддающихся контролю разума. Именно «об этом на все лады твердят поэты, это изображают художники в портретах своих „капризниц“ и „вакханок“» [7, с. 301]. Таковы, по крайней мере, правила новой эстетической игры, в которой сложно отличить правду от поэтического вымысла, искренность от притворства, игру от философской истины.

Не помышляющая о вечности, живущая мгновением *poésie fugitive* тем не менее оказалась серьезным оппонентом высокому стилю поэзии «великого века». Но что же она противопоставила величавым классическим одам и посланиям? Всего лишь какую-то «мелочь», безделку — застольные, игривые послания, галантные мадригалы, рондо, романсы, эпиграммы. Но именно эта «мелочь» «взрывает» устойчивость, казалось бы, незыблемой жанровой иерархии, под ее напором в период регентства (1715–1723) рушится классицистское деление на высокие и низкие жанры.

Жертвывая благородством и возвышенностью поэтического стиля, «легкая поэзия» как художественно значимое явление соразмеряет себя с человеком, его естеством. Само по себе стремление соразмерить явление искусства с человеком не является чем-то уникальным. Подобная установка значима и для барокко, и для классицизма, и для романтизма, проявляясь в них совершенно по-разному. Специфичным в данном случае оказывается именно *как, каким образом* это осуществляется. Для *poésie fugitive* *как* означает вполне конкретное материальное преломление идеала легкости в самой структуре стиха, в его ритмической организации. Новая поэзия (в противовес тяжеловесным размерам классицистской поэзии — гексаметру или александрийскому стиху) тяготеет к более подвижным, коротким размерам — стихам в 5, 6, 8 слогов. В результате такого демонстративного укорочения строки, строфы и всего стихотворения формируется совершенно новое качество поэтической речи — инерционность, предсказуемость его ритма и рифм. Стих как бы вовлекается в водоворот движения, легко скользит от строки к строке, от рифмы к рифме, запускаясь без всяких усилий, буквально «на лету».

Взаимобусловленность *что и как* в этой поэзии была обозначена В. Брюсовым — ее знатоком и ценителем — в предисловии к публикации переводов французских поэтов XVIII века: «Трубы были бы совсем неуместны для передачи легких волнений любовных чувств... Нужны были гораздо более нежные звуки, даже не „лир“, а „свириели“. И вот поэты XVIII в., решительно порывая с громкими песнями своих предшественников, ищут новой мелодии стиха. <...> Год за годом, в сборниках стихов все укорачивается строчка и вместе с тем укорачиваются и самые стихотворения. От длинных „посланий“ поэты переходят к маленьким „картинам“. Это заставляет

их с особой тщательностью вырабатывать каждый стих, каждое выражение. Многословие предыдущего века переходит в изящную сжатость речи, в которой многое не договорено, на многое сделан лишь намек» [2, с. XII].

Аналогичные процессы в музыке первых десятилетий XVIII протекали более сложно. Эта сложность во многом обусловлена тем, что существенные изменения музыкального языка в целом не означали полного, системного разрыва с традицией. Музыка Ф. Куперена — это все еще барокко, но барокко чудесным образом преображенное, иными словами — другое, неожиданно помолодевшее барокко. Центробежные тенденции, обозначившиеся в его сюитах (включая многообразие и пестроту образов, программные обозначения пьес, отсутствие жесткой регламентации в компоновке сюитного цикла), сопротивляются поиску глубинных, инвариантных основ его музыкального мышления. Нас завораживает бесконечное разнообразие чувственно конкретных образов — мир явлений, сущностные свойства которых остаются «за кадром».

Системные закономерности сюит Куперена проступают более явно, если абстрагироваться от программных названий пьес и сосредоточиться на авторских ремарках, указывающих на их характер и манеру исполнения.

Примечательно, что около трети пьес всех сборников Куперена не имеют ремарок вообще. При этом без исполнительских указаний остаются пьесы, опирающиеся на модель сюиты, сложившуюся в творчестве его предшественников. Это — традиционные танцы (аллеманда, куранта, сарабанда, гавот, менуэт, ригодон, канари). В стилистическом отношении эти танцы также не содержат ничего принципиально нового, сохраняя верность старофранцузскому «вкусу», языку клавирной музыки «великого века». Именно эта традиционность и отсутствие очевидной новизны, опора на многократно растиражированные композиторами «великого века» модели делает излишними особые авторские указания.

Однако в каждой сюите Куперена существует и иной, противоположный полюс. Именно его, вероятно, имел в виду сам композитор, подчеркивая в предисловии к публикации первого сборника новизну своих пьес, их новый характер. Сопутствующие этим пьесам ремарки — своего рода необходимость. Куперен как «первопроходец», открывающий новые миры, передает другим своего рода «карту» нового, еще не обжитого пространства.

Простое перечисление встречающихся в сюитах Куперена ремарок вряд ли плодотворно. Их необходимо «сортировать» по частоте использования, по принадлежности к ранним, зрелым и поздним этапам творчества композитора. Так, по частоте использования (независимо от периода творчества) безусловное первенство принадлежит ремаркам: *Légerement* (легко, легкомысленно), *Tendrement* (нежно), *Gracieusement* (грациозно, ласково), *Gayment* (весело) и *Vivement* (живо). Эти ремарки, встречающиеся буквально в каждой сюите, отражают семантическое ядро нового стиля, представляя различные

границы легкости как идеала, а частота их использования свидетельствует о процессе типизации этих образных сфер, их превращении в устойчивые топосы.

В противопоставлении двух полюсов купереновской сюиты — старого и нового — прослеживается отчетливая связь с барочной традицией. Необычным же оказывается их открыто оппозиционный характер, коллизия *pro et contra*, где (за редкими исключениями) последнее слово всегда остается за легкостью. Отсюда характерный для подавляющего большинства сюит «легкий финал» (нередко с характерным названием «Бабочки», «Мошки», «Багатель»). Развертывание коллизии *pro et contra* у Куперена всегда индивидуально. В сюитах первого сборника — это своеобразная «модуляция» старофранцузской сюиты в сюиту нового стиля: движение от строгого регламента к легкости, к раскованности самой композиции цикла, от суровости минора строгой части цикла — к преобладанию мажора в веренице беспечных пьес в конце. Такой переход от строгости к свободе, от собственно танцев к пьесам с программными обозначениями подготавливается в середине цикла своего рода «пробными выходами» новых «персонажей», деликатно прерывающими старый распорядок и вновь скрывающимися в «театральных кулисах», и это также становится этапами развертывания коллизии *pro et contra*. Подобный вариант взаимоотношений двух полюсов сюиты объясняет избыточное количество ее частей. Так, сюита I включает 18 пьес, а сюита II — 24.

В сюите VIII второго сборника коллизия *pro et contra* развертывается более концентрированно и последовательно; одновременно сокращается до 10 и количество пьес. Среди них лишь четыре имеют программные названия — все остальные просто танцы: куранты, гавот, рондо, жига, пассакалья. Коллизия *pro et contra* очерчивается уже в самом начале сюиты, в нетрадиционном сопоставлении двух аллеманд — *La Raphaële* в духе патетического *grave* французской увертюры и *L'Ausoniène*² в необычном движении на четыре восьмых (*Légèrément et marqué*). В какой-то мере аналогичным оказывается и контраст двух следующих курант — патетической (в старофранцузском вкусе) и более легкой, переменчивой, далекой от пафоса. В отношениях *pro et contra* находятся также траурная сарабанда «Единственная» (с ремаркой *Gravement*) и две последующие пьесы без программных названий — Гавот (*Tendrement*) и легкое Рондо (*Gayment*), представляя своеобразную интерме-

дию накануне сгущения мощнейших по силе воздействия трагических образов.

Следующие за этой разрядкой пьесы представляют своеобразный тройной финал, в котором также прослеживается коллизия *pro et contra*. На этот раз пространство старофранцузского стиля и его топосов раздвигается, удваивается, включая императивную жигу и грандиозную Пассакалью в форме рондо, в то время как противоположный полюс, напротив, предельно лаконичен, мимолетен. Этот полюс — легкая жига *La Morinète*³ с ремаркой *Légèrément et tres lié* (легко и очень связно).

Тройной финал этой сюиты примечателен во многих отношениях. Сюиты французских композиторов XVII века допускали альтернативные варианты завершения цикла. Это могла быть либо жига, либо пассакалья-рондо (чакон-рондо), но ни в коем случае и то и другое. Поразительны и масштабы Пассакальи-рондо. Это семнадцатичастное рондо — единственное в своем роде в творчестве Куперена. Оно буквально подавляет своей грандиозностью, тяжестью траурного действия, неотвратимостью многократных возвращений рефрена, силой патетического страдания в предпоследнем эпизоде.

Однако завершающая сюиту легкая жига подобна освобождению, катарсису после пережитой трагедии.

Сфера пафоса — эпохальное художественное открытие барокко. Открытие же рококо — различные ипостаси его главного оппонента, легкости. В сюитах Куперена легкость и пафос представляют своеобразные, максимально обобщенные топосы. Но именно легкость вбирает у Куперена целую гамму представлений о чувстве жизни, о молодости, о радости движения и ощущении свободы. Оппозиция легкости и пафоса сохранит свою значимость и в дальнейшем, в творчестве венских классиков.

В творчестве Куперена эта оппозиция во многом предопределяет не только драматургическую логику сюитного цикла, но и особенности переосмысления традиций французской музыки XVII века, в том числе поэтики композиции. Появление уже в первых сюитах Куперена так называемого «легкого рондо»⁴ — свидетельство своеобразного отторжения ценностей прошлого. Ведь в музыке его предшественников рондо представало «почти исключительно в своей серьезно-величавой разновидности шаконны-рондо, своего рода “rondeau grave” при частом сочетании с приемами вариаций на basso

² Это название В. Н. Брянцева возводит к «авсонам» — древним италийцам [4, с. 157]. Поиски общего знаменателя между этой пьесой и первой пьесой «Рафаэль» приводят автора к мысли о том, что драматургическая логика этого цикла представляет своеобразный диалог французского и итальянского стилей. Подобная интерпретация кажется неубедительной по многим причинам. Прежде всего, потому, что итальянские корни в этой сюите имеет только одна часть — заключительная легкая жига *La Morinète*. Никак не согласуется с представлением о Рафаэле-художнике и первая часть сюиты, в которой в целом доминирует сфера патетической скорби и даже трагизма. В таком контексте имя *Raphael* можно понимать и иначе. Его написание в европейских языках совпадает с именем архангела Рафаила, к которому обычно обращаются с просьбой об исцелении от тяжелой болезни. Естественно вписывается в контекст сюиты и траурная сарабанда «Единственная». Ведь именно так мы чаще всего называем дорогое существо, которое мы можем потерять или уже потеряли.

³ Это название, по мнению В. Н. Брянцевой, вероятно, связано с конкретным персонажем, юной дочерью композитора Жана Баттиста Морена [4, с. 158].

⁴ Термин В. Н. Брянцевой [4].

ostinato и с образным диапазоном от праздничной торжественности до зазвучавшей у Луи Куперена трагической лиричности» [4, с. 99].

С идеалом легкости у Куперена так или иначе связан и определенный круг названий его пьес. Общеизвестно, что рококо апеллирует ко всему малому. Само слово «маленький» (*petit, klein*), равно как и пристрастие рококо к уменьшительным суффиксам (*пустячок, Bienchen* — пчелка, *Küßchen* — поцелуйчик), приобретает системный характер. За этой особенностью скрывается стремление обозначить явление без претензий на величие, приблизить его к человеческой природе. Нормой для рококо становится отнюдь не гипербола, а скорее литота. Нормой становится и стремление спрятать серьезное высказывание под оболочкой шутки, безделки, пустячка (*les bagatelles, le petit rien, les brinborions*).

В музыке все эти симптомы облегчения зачастую становятся прикрытием вполне серьезного подтекста. Таким прикрытием становится, например, название «Пустячки» в XXIV сюите Куперена. По логике своей композиции (составной четырехчастной) и образной системы пьеса «Пустячки» представляет своеобразный танцевальный дивертисмент «Времена года», растиражированный во французском барочном театре и, очевидно, узнаваемый и вне театрального «антуража». Но ведь метафора «времен года» легко переводима в представление о цикле человеческой жизни. И это уже не пустячки. В контексте сюиты эта часть легко встраивается в ряд других взаимодополняющих образов-метафор, которые фокусируются вокруг представления о времени, о том, что все течет и изменяется. В то же время серьезность этого представления в пьесе «Пустячки» все же особенная, «вывернутая» на некий приятный лад. «Облегченной» в ней становится сама последовательность (лето — осень — зима — весна) как проявление ментальности рококо, его утешительной иллюзии вечной молодости и вечной весны. Такова подлинная сущность гедонизма рококо. За его легким, прелестным «фасадом» скрывается *memento mori*.

В названиях клавирных пьес Куперена отразилась еще одна характерная особенность поэтики рококо. Среди них — целый сонм крылатых существ: амуры, херувимы, зефиры, птички, бабочки, пчелки, мошки. Крылатые существа у Куперена становятся своеобразной персонификацией нового идеала легкости, способности приподняться ввысь и парить над землей. Именно в полете, отринув грубую прозу жизни, можно испытать наивысшее наслаждение — ощущение причастности человеческой души духам Ариэля.

Столь открытая персонификация идеала легкости за пределами рококо утрачивает свою актуальность. Дольше всех память об этой традиции сохраняется в представлениях о зефирах, херувимах, крылатых гениях. Сущность же этих представлений уходит на второй план, в сферу подтекста. Крылышки херувима — значи-

мый нюанс (и не только иронический) для обобщенного восприятия образа моцартовского Керубино, где главное — именно полет.

Разумеется, по одним названиям нельзя судить о том, насколько глубокие системные преобразования происходили под эгидой легкости в музыке первых десятилетий XVIII века. Системный характер приобретает и стремление к сжатости высказывания. Ему сопутствует тенденция своеобразного «димиуирования» — уменьшения единиц музыкального синтаксиса, количества голосов фактуры, метрической структуры такта, жанров. Например, пьеса «Весталки» из XVI сюиты Куперена представляет облегченную версию сарабанды в движении на $\frac{3}{8}$ — уже не сарабанду, а «сарабандочку» (антипод сарабанды *Grave*). Естественно вписывается в этот контекст и маленькая чакона, включающая всего 3–4 вариации. Чуть позже в русле этих же тенденций приходит мода на маленькую арию — ариетту.

В двадцатые годы XVIII столетия в этот процесс вовлекается и театр. Знаковой становится, например, совершенно новая манера актерской игры в комедиях П. Мариво. В классицистском театре «великого века» актер вставал в балетную позицию (непрерменно лицом к залу) и декламировал. При этом каждый жест актера, поворот его головы был строго регламентирован. Все изменяется в лирических комедиях Мариво. Новой становится сама коммуникативная ситуация. Персонажи Мариво легко и непринужденно перебрасываются репликами между собой — так, словно зрительного зала вовсе и не существует. Примечательна оценка его драматургии рационалистом Вольтером, который писал, что Мариво «взвешивает пустячки на весах паутинки... знает все тропинки человеческого сердца, но не знает его большой дороги» [3, с. 83]. Естественным откликом на изменившуюся коммуникативную ситуацию стало и появление в эту эпоху небольших театров и «театриков».

Возможно, что в возникновении нового качества эстетической коммуникации значительную роль сыграла специфическая культура светского общения начала XVIII столетия, культура *la causerie*⁵. В романе Кребийона-сына «Заблуждения сердца и ума» есть своеобразный иронический «портрет» такой беседы. Примечательно, что язвительная критика бессодержательности разговоров в светском обществе исходит от отрицательного, по сути, персонажа, графа де Версак — холодного резонера, скептика, человека без души. «Не ищите в этих разговорах мыслей. Можно ли развивать какую-то мысль и не показаться скучным? Высказать ее можно, но где взять время, чтобы последовательно ее изложить? Чтобы беседа получилась оживленной, она не должна задерживаться на чем-то одном. Кто-то заговорил о войне, но он позволяет перебить себя даме, которой захотелось поговорить о чувствах. Дама, едва начав рассуждать об этих возвышенных предметах, замолкает, чтобы прослушать изящно-непристойный

⁵ Непринужденный разговор, беседа (франц.).

куплет. Затем тот или та, кто его пропел, уступает, к всеобщему сожалению, место отрывку из нравоучительной прозы, чтение которого тут же прерывают, чтобы не упустить язвительный анекдот о чьих-то прегрешениях, неожиданно прерванный рассуждениями о музыке и поэзии, но и они незаметно сходят на нет, и на смену им приходят суждения на политические темы, которые самым неожиданным образом сменяются впечатлениями о любопытных подробностях карточной игры; и, наконец, какой-нибудь хлыщ, очнувшись от долгой задумчивости, пробирается через всю гостиную и прерывает рассказчика, чтобы сообщить даме, что она напрасно пожалела помады для губ или же, что она сегодня прелестна, как ангел» [5, с. 223–224].

К подобным *pasticcio*, вероятно, вообще не стоит подходить с меркой глубины и содержательности. Важнее бессловесная информация: взгляды, жесты, мимика, темпоритм общения, его непринужденность, живость и разнообразие, забавные коллизии неожиданностей. Думается, что именно атмосфера общения, ее очевидный игровой характер и составляют подлинное содержание такой беседы. В ней осязаема даже своеобразная эстетическая программа и некий вызов рационалистическим устремлениям эпохи.

В середине столетия во французской музыке появляется ряд пьес композиторов второго ряда с названием *La causerie*, но лишь в музыке Моцарта и отчасти Гайдна идеал *causerie* приобретает осязаемые очертания. Представлению о *causerie* у Моцарта может сопутствовать, например, феномен «цепного» тематизма — сквозной, постоянно обновляющейся цепи разномасштабных тематических элементов. Один из примеров — менуэт из сонаты ля мажор, где вплоть до репризы ни один из элементов тематической цепи не повторяется. Эта связь может быть весьма опосредованной и проявляться в самой пестроте и даже избыточности музыкального материала. В финале концерта для флейты и арфы, например, на протяжении двойной экспозиции возникает семнадцать различных тем и «темочек», следующих друг за другом без повторений. В репризе их последовательность перетасовывается, изменяется первоначально заданная связь, а сам процесс организован так, что не предполагает включения у слушателей ни оперативной, ни долгосрочной памяти. Остается лишь наслаждение летучим мгновением, их разнообразием, подвижной сменой — гедонистическое «здесь и сейчас».

Примечательно, однако, как оценивал эту особенность музыки Моцарта его современник К. Диттерсдорф, который, признавая гениальность композитора, поразительное богатство его мыслей, в своей автобиографии отмечал: «Мне бы хотелось, чтобы он не обращался с ними столь расточительно. Он не дает слушателям дышать; ибо стоит только захотеть обдумать какую-нибудь прекрасную мысль, как появляется другая, еще более великолепная, вытесняющая предыдущую, и все это идет без перерыва, так что в конце концов нет возможности сохранить в памяти ни одну из этих красот» [1, с. 187].

В зрелые годы Моцарт уже не столь расточителен. Однако существует одно произведение его позднего творчества, где эта особенность оказывается востребованной вновь, — опера *Così fan tutte*. Чтобы ее освоить, нашей памяти приходится изрядно потрудиться. Ведь в этой опере сведен к минимуму упорядочивающий наше восприятие крупный штрих. А количество деталей, избыточность разнообразной музыкальной информации оказываются просто запредельными. В результате многие мгновения оперы пролетают мимо нашего восприятия, очень быстро улечиваются из памяти, и это — своеобразная форма художественного обобщения, одна из граней содержания оперы. Ведь в опере постоянно возникает мотив памяти сердца, страха забвения. При непосредственном же восприятии этот процесс забвения, стирания из памяти прежних красот новыми происходит почти постоянно, погружая Мнемозину (богиню памяти) в сладкую дрему промелькнувших и мгновенно рассеявшихся впечатлений.

Уже в конце XVIII столетия Ф. Шиллер, рассуждая о природе легкости в искусстве, совершенно не касаясь музыки, обозначил два атрибутивных свойства легкости: «легкость массы» и «легкость движения». Именно в музыке эти свойства проявляются наиболее непосредственно и чаще всего оказываются взаимосвязанными. Качество легкости движения проявилось прежде всего в коренных изменениях сферы метро- и темпоритма. Эти новшества отчасти были восприняты и музыкой барочной традиции.

Так же как и в поэзии, в музыке первой трети XVIII века возникает мода на новые легкие размеры $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$. Свидетельством поисков нового образа движения становятся обозначения $\frac{4}{8}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{6}{16}$, $\frac{12}{16}$, $\frac{18}{16}$, $\frac{24}{16}$. В сюитах Куперена, например, даже аллеманде — реликту барочной сюиты — может сопутствовать обозначение не $\frac{4}{4}$, а $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{8}$.

Ближе к середине столетия стремление «взвешивать пулячки на весах паутинки» зачастую приобретает совсем уж изощренный характер. Например, размер $\frac{1}{4}$ в одной из песен немецкого композитора Л. К. Мицлера, $\frac{2}{8}$ в финале третьей сонаты *per chiesa e di camera* Л. Моцарта.

Примечательна и оценка этой новой моды немецкими теоретиками XVIII века. И. Шульц, например, утверждал, что «такт в $\frac{2}{4}$ подходит для выражения всех легких и приятных душевных движений» [8, с. 468]. А легкость движения в размерах $\frac{3}{16}$, $\frac{6}{16}$ И. Ф. Кирнбергер непосредственно связывал с манерой исполнения: «Такт на $\frac{3}{16}$ указывает на исключительно легкое исполнение порхающих пьес и танцев» [8, с. 482]. При исполнении же пьес, написанных в размере $\frac{6}{16}$, — пишет Кирнбергер, — «используется лишь самый кончик смычка, в отличие от тяжелых тактовых размеров, требующих более продолжительного смычка и большей силы нажима» [8, с. 497].

При всей знаменательности подобных поисков очевидно, что подлинным открытием, глубинным системным переворотом в сфере метроритма явилось

формирование регулярной акцентной ритмики. Ее отличительная особенность — отчетливо выраженная иерархия сильных и слабых долей и, соответственно, ориентация на восприятие целостности такта как единицы инерционного движения материала. На этой основе происходит реальная потеря массы, весомости отдельной доли такта, раскрепощение стихии движения, обретение им небывалой легкости, полетности; становится более дифференцированной темповая шкала, открывается перспектива более быстрых, стремительных темпов. Качество легкости движения — эпохальное художественное открытие XVIII века. Оно распространяется на музыку не только жизнерадостную, беспечную или грациозную, но и на музыку драматического характера. Например, в «Прощальной» симфонии Гайдна напряженности патетического высказывания сопутствует освобождающая легкость движения. Внеличностная стихия пафоса здесь как бы очеловечивается, а из взаимодействия этих противоположностей рождается новое — драматический топос венских классиков.

Сфера метроритма — лишь одно из проявлений коренной ломки звукового идеала в музыке XVIII века. Под «эгидой» легкости происходят изменения склада и фактуры, мелодики и синтаксиса, тембра, фонизма, формообразования. Затрагивают они и сферу исполнительства, повлияв и на методики обучения музыке и на манеру ее исполнения. Одно из свидетельств подобных изменений — размышления П. Метастазиио о новой легкой и непринужденной манере пения. По мнению Метастазиио, современные певцы «вместо того, чтобы сделать свои голоса твердыми, сильными и звучными, учатся делать их легкими и гибкими» [6, с. 139–140], а современная манера пения, свободная от усилий и напряженности, приводит к измельчанию пения. Причину этого явления поэт достаточно наивно объясняет тем, что «в новейшее время были придуманы наши тесные, закрытые и весьма малые залы, которые мы почитательно именуем театрами» [6, с. 140].

Измельчание современной манеры пения Метастазиио связывает и с увлечением виртуозностью. По его мнению, «голос, ставший более легким, и, следовательно, более слабым, в арпеджио, трелях, быстрых пассажах может доставить большое удовольствие... но оно совсем не таково, как то, которое непосредственно производится сильным и свежим впечатлением твердого и сильного голоса... проникающего до самой глубины нашей души» [6, с. 140].

Поразительна взаимосвязь, взаимообусловленность самых различных явлений в эту эпоху. После цитаты из Метастазиио, после легкости, измельчания, театриков самое время упомянуть о виртуозности. Просветительская эстетика ее с презрением отвергала. Какое счастье, что в своих эстетических взглядах композиторы были достаточно независимы! Что было бы с глинкинской Людмилой, если бы все дружно отреклись тогда от бессодержательных рулад и фиоритур? В XVIII веке легкая виртуозность — тоже полет, тоже идеальное на-

чало, стремление приподняться над землей. Примечательно в этом плане выстроена, например, партия моцартовской Донны Анны. Ведь на протяжении почти всей оперы в ее партии выдерживается строгий силлабический принцип: слог = нота. Небольшие отступления (распев две ноты на слог) появляются лишь эпизодически. Но в арии II действия наступает перелом — ее душа словно оживает, освобождается от заклятья и устремляется ввысь. Не последнюю роль в подобном преображении образа Донны Анны приобретают колоратуры.

В более же общем плане стихия легкой виртуозности в музыке XVIII века — один из «предохранительных клапанов», оберегающих восприятие от «перегрева» и напряженности. В медленных темпах ажурная ткань орнаментальной мелодии знаменует победу над духом тяжести, ее освобождение от телесных уз всего конкретного. В орнаменте зачастую утрачивает свою плотность, дематериализуется жанровая определенность темы. Раздвигается и ее пространство, творя иллюзию воздушной невесомости, потери массы звучания.

Воздействие идеала легкости на музыку в эту эпоху поистине всесторонне. Оно проявляется в попытках освобождения, сбрасывания музыкой «тяжелых доспехов риторики», строгой упорядоченности ее процессуальной канвы. Эта грань легкости может приобретать с одной стороны облик игры, с другой — представления о некоей неуловимо тонкой материи, ускользающей от контроля *ratio*. Характерной тенденцией становятся и тихие легкие концовки произведений, без восклицательного знака в конце, но как бы с многоточием. В позднем творчестве Моцарта происходит преобразование приемов театральной риторики в некую эфемерность. Встречаются и отдельные прецеденты демонстративного выхода за пределы очерченной риторической традицией рамки. В этом случае произведение может оказаться не законченным, а словно прерванным. Так заканчивается, например, клавирная соната Ф. Э. Баха ми минор (Н. 281). В ее финальном рондо последнее, третье проведение рефрена не просто сокращено, а именно прервано на полуслове.

Это может быть легкость возможного, но так и не наступившего события, остающегося как бы «за кадром», «между строк». Она может обернуться изысканной игрой с восприятием. Игра с вероятностью легка уже потому, что апеллирует, по сути, к фантомам восприятия. В его основе — всего лишь намек. Но ведь любой намек надо еще уловить. Он вроде есть, а вроде и нет.

К концу столетия легкость становится и своеобразным критерием красоты и мастерства. Она мыслится как высшая цель искусства, как некое эстетическое задание. Кульминация этого процесса — позднее творчество Моцарта, где легкость равнозначна красоте и совершенству. Однако легкость как критерий эстетической ценности была значима для Моцарта и раньше. В этом отношении показательны его вариации на заимствованные темы. В вариациях на тему Глюка изменения происходят уже в самой теме, по сути это подмена оригина-

ла собственной версией. Глюковский оригинал — тема арии Календера из оперы «Пилигримы из Мекки» — это тяжеловесная тема-моноклит, воздействующая своей массой и однородностью. У Моцарта же она превращается в диалог *pesante e grazioso*, приобретает совершенно новую подвижность интонационного жеста. Тут и *cantus firmus*, и гавот, и мимолетный марш. Тут и гипербола *pesante*, и ее игровое «венчание — развенчание» легкостью реплик оппонента.

Вариации на заимствованные темы у Моцарта могут представлять и своеобразную форму художественной критики оригинала. Критерии оценки все те же: легкость и красота против тяжести и приземленности. Среди таких вариаций — вариации на тему *Je suis Lindor*. Авторство этой темы точно не известно. Однако известно, что она предназначалась для драматической постановки «Севильского цирюльника» Бомарше в качестве вставного номера — серенады под окном Розины. Очевидно, что художественные достоинства этой темы весьма сомнительны. Она прозаична, тяжеловесна, однообразна своей унылой метричностью. Очевидна и ее плебейская сущность, которая в сочетании с манерными жестами и бессодержательными вздохами вполне соответствует эстетическим потребностям какого-нибудь «мещанина во дворянстве».

«Развенчание» художественных достоинств темы происходит в дальнейшем через противопоставление «поэзии» и «прозы» — линии вариаций на сопрано остинато с минимальными изменениями темы и линии вариаций преобразования, одухотворения косной материи темы. Остинатность «прозаической» линии — прием демонстративный, выставляющий напоказ ее эстетическое несовершенство. А итоговое превращение темы в самодовольный и абсолютно примитивный «гросфатер» в последней вариации воспринимается в контексте цикла как жест отрицания, выведения «наглой прозы» за пределы искусства. Этой линии противостоит легкость и изменчивость вариаций преобразования. Таких вариаций в целом оказывается больше, и потому гармония красоты в итоге все же доминирует. Ведь эстетически несовершенное заставляет нас еще больше ценить красоту.

Свойство легкости на протяжении XVIII века прочно связывалось именно с верхними этажами культуры, с ее аристократической ветвью. Примечательно, что Глюк в значительной мере остался в стороне от этих веяний. Оппозиция идеалу легкости приобрела почти демонстративный характер в музыке Бетховена. Показательно, например, бетховенское «переинтонирование» стереотипов XVIII века — превращение легкого, трепетного «слова» в «стальное», императивное. Характерный пример — внешне идентичные каденции, завершающие темы главных партий квинтета соль минор Моцарта и «Крейцеровой» сонаты Бетховена.

Идеал легкости, перешедший в XVIII веке из ментальной сферы в сферу чисто эстетическую, можно соотнести с другой, основополагающей для культуры столетия, категорией — свободой. В эстетике Просвещения

идеалу свободы противопоставлялось представление о напряженности как об эстетической антиценности. «Напряженным, — писал Шиллер, — я называю человека, находящегося как под гнетом ощущения, так и под гнетом понятия» [10, с. 341]. Соответственно и искусство, чрезмерно воздействующее на нас и эмоционально, и в плане идей, представлялось несвободным, напряженным. Характерно, однако, что представление о напряженности в принципе переводимо на язык чувств, в сферу непосредственного чувственного опыта. А как быть со свободой? Ведь это понятие идеальное.

Можно предположить, что идеал легкости становится своеобразным эстетическим эквивалентом идеала свободы, посредником между представлением о свободе и чувственной сферой искусства. «Способность побеждать тяжесть, — писал Шиллер, — часто применяется в качестве символа свободы. Мы подчеркиваем свободу фантазии, придавая ей крылья; Психея порхает у нас на крыльях бабочки; тяжесть, очевидно, — узы для всего органического, и победа над нею представляет недурной символ свободы» [9, с. 135].

Освобождающее свойство легкости проявляется с особой очевидностью при сопоставлении с ее противоположностью — пафосом. Между полюсами пафоса и легкости разворачивается путь Донны Анны в моцартовском «Дон Жуане». И это — легкость освобождения, освобождения от уз материального мира и бремени страстей. В обратном направлении, сложным «зигзагом», от легкости к пафосу движется путь самого Дон Жуана. И то и другое представляет базовый, предельно обобщенный и наиболее объективный слой содержания оперы. В известном смысле он самодостаточен, дальнейшее, более конкретное относится уже к сфере вероятностных значений, к сфере интерпретации.

Развертывание целого между полюсами пафоса и легкости — коллизия во многом типичная для венских классиков. Только легкость бывает очень разной. Между этими полюсами очерчивается, например, целостность бетховенской «Патетической» сонаты. В новом качестве эта же коллизия угадывается и в 32-й сонате, где само название *Arietta* знаменует отход от пафоса, риторики, напряженности. Легким, в духе исканий первой половины XVIII века, оказывается даже размер $\frac{9}{16}$. И это тоже «освобождение», воспарение над узами брэнного мира. На этом представлении можно остановиться и не выходить за пределы эстетических реалий в сферу конкретных внемузыкальных значений. Примечательно, что попытки конкретизации внемузыкального подтекста Ариетты находятся, по сути, в некоем сходном смысловом поле (смерть, нирвана, смерть как нехристианская по своей природе идея слияния с вечностью). Все эти представления, так или иначе, вращаются вокруг идеи освобождения и все они вероятностны, как любая стремящаяся к конкретности интерпретация.

Освобождающее действие легкости становится и неотъемлемым свойством драматургического перелома, происходящего в III части Пятой симфонии Бет-

ховена. Оно связано с освобождением от властной поступи темы «судьбы», ее перемещением в фон и последующей заменой на новый (более легкий по характеру движения) материал в первой части и превращением ее в некую тень в репризе. Характерно, однако, что и в конце трио происходит знаменательное облегчение. Тема трио, первоначально изложенная в характере мощной ораториальной фуги, в конце изменяет своему величественному образу. В ней появляется воздух, перспектива, на мгновение очерчиваются контуры танца, и это напоминание о жанровой первооснове III части возникает здесь впервые.

Однако и противоположный путь — от легкости к пафосу — не менее значим в картине мира эпохи Просвещения: «Природа даровала нам в качестве спутников

жизни двух гениев. Один, общительный и милый, сокращает нам своей веселой игрою трудный путь, делает для нас легкими оковы необходимости и ведет нас радостно и шуточно до опасных мест, до области познания истины и осуществления долга. Здесь он покидает нас, ибо его область — один лишь чувственный мир, за пределы которого его земные крылья не могут перенести его. Но вот приближается другой гений, серьезный и молчаливый; сильною рукою переносит он нас через головокружительную бездну. В первом из этих гениев мы узнаем чувство красоты, во втором — чувство возвышенного. Правда, красота уже есть выражение свободы, однако не той, которая возвышает нас над могуществом природы, а той, которой мы как люди наслаждаемся в самой природе» [11, с. 511].

Литература

1. Бадура-Скода Е., Бадура-Скода П. Интерпретация Моцарта. М.: Музыка, 1972. 374 с.
2. Брюсов В. Французская лирика XVIII века. Предисловие // Французская лирика XVIII века. Сб. переводов, сост. И. М. Брюсовой, под ред. и с предисл. В. Брюсова. М.: Книгоиздательство К. Ф. Некрасова, 1914. С. I–XVI.
3. Брянцева В. Французская комическая опера XVIII века. М.: Музыка, 1985. 310 с.
4. Брянцева В. Французский клавесинизм. СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. 378 с.
5. Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума. М.: Наука, 1974. 344 с.
6. Метастазιο П. Письмо к Северию Маттеи // Музыкальная эстетика западной Европы XVII–XVIII веков / Сост. В. П. Шестаков. М.: Музыка, 1971. С. 139–141.
7. Михайлов А. Д. Роман Кребийона-сына и литературные проблемы рококо // Кребийон-сын. Заблуждения сердца и ума. М.: Наука, 1974. С. 287–331.
8. Панов В. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов. Дис. ... докт. иск. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2006. 733 с.
9. Шиллер Ф. Каллий, или О красоте // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. VI. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 112–154.
10. Шиллер Ф. Письма об эстетическом воспитании человека // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. VI. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 288–387.
11. Шиллер Ф. О возвышенном // Шиллер Ф. Собр. соч.: В 8 т. Т. VI. М.; Л.: Гослитиздат, 1950. С. 508–523.
12. Якимович А. Об истоках и природе искусства Ватто // Западноевропейская художественная культура XVIII века / Отв. ред. В. Н. Прокофьев. М.: Наука, 1980. С. 34–51.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматировать, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „“. **Нотные примеры** — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.