

Алексеева И. В., Башарова И. Р.

### **Фортепианная музыка для детей Софии Губайдулиной (К проблеме «человек и природа»)**

Из «мира идей» (*mundus arhetypus*), напоминающего бесконечное пространство Космоса, «вечная» тема «человек и природа» ведёт к открытию новой Планеты — музыкального «микрокосмоса» в фортепианных пьесах для детей С. Губайдулиной. Природа как всё живое — единожды первожданное и существующее во Вселенной — включается в детский мир, который в музыке характеризуется многоаспектностью содержания. Вместе с тем, его вектор направлен на стремление обрести внутреннюю гармонию и вернуть первоначальную целостность души, свойственную ребёнку, «вибрирующего чувства космического единства» [7, с. 65]. Возможно, поэтому для С. Губайдулиной является чуждым упрощение музыкального языка для детей. Поиск лаконизма, высшей простоты, эстетство формулируют квинтэссенцию высказывания о мире в миниатюрах композитора.

Точка зрения художника в его подходе к окружающей действительности, синтезирующей природный и «изобретённый» человеком миры, представляет собой поэтическое видение мира. В пьесах для фортепиано С. Губайдулиной оно обладает, на наш взгляд, двойственной сущностью. С одной стороны, перед нами предстаёт взгляд автора-ребёнка, а с другой — автора-философа. При этом разделяющая их грань вуалируется, а порой исчезает вовсе. Таинство, сокровенность познания явлений природы, а также их творческое восприятие и интерпретация сближают детское мироощущение с философской позицией. По-видимому, это способствует единству «ликов» в образе автора.

Цель данной статьи — раскрыть некоторые особенности смысловой организации музыкального текста в фортепианной музыке для детей С. Губайдулиной, в которой поднимается тема человека и природы.

Музыкальным материалом послужили пьесы «Апрельский день», «Птичка-синичка», «Дятел» из цикла «Музыкальные игрушки» (1969). Методология анализа базируется на выявлении интонационной лексики, её структурных и смысловых модификаций в музыкальном тексте.

Созерцание природы, преломлённое сквозь призму поэтического видения мира автором, находит воплощение в *музыкальном* пейзаже. Для данного жанра характерно выражение внутреннего мира человека в его отношении к природе. Поэтому образные представления и эмоциональные состояния слиты в музыкальном пейзаже пьес.

В фортепианных миниатюрах С. Губайдулиной мы наблюдаем запечатление *конкретных* образов, что наиболее характерно для мировосприятия ребёнка и, вместе с тем, выражение с их помощью *абстрактных* категорий. Последнее раскрывает позицию взрослого человека. Специфику художественного стиля пьес составляет действие противоположных, однако, взаимосвязанных тенденций. С одной стороны, музыкальное воплощение видимых образов осуществляется посредством механизма *звукописания* (*звукоподражания* и *звукоизображения*), а, с другой, — объектом внимания композитора становится бесконечное пространство звука, на первый план выступает процесс *звукотворения*. При этом лишь в их совокупности становится вероятным познание бытийственной формулы «человек — природа», определяющей суть смыслового мира музыки.

Механизм *звукописания* в музыкальной материи пьес реализуется с помощью двух типов интонационной лексики: формульной (концентрированной) и фоновой (неконцентрированной). Посредством *звукоподражания* и *звукоизображения* в миниатюрах формируются музыкальные прообразы и внемузыкальные художественные представления. Формульный тип интонационной лексики, организованный «значащими единицами» текста — краткими структурно-семантическими образованиями, способствует созданию «фоно»характеристик персонажей:

соловья и скворца в пьесе «Птичка-синичка». Звукоподражание голосам птиц реализуется посредством введения в музыкальный текст интонационных формул: структурной разновидности «знака свирели» — «мелодического стереотипа развёрнутой трели, а также одного из структурных вариантов «знака *corni*» — сигнала валторны в виде «выдержанного тона» на долгих звуках. Первичные значения «мигрирующих интонационных формул»: «знака свирели» и «знака *corni*» связаны с образами пасторали и охотничьих сцен [8]. В контексте миниатюры лексемы наделяются вторичным значением, представляя собой «звуковую копию» пения птиц<sup>i</sup>.

Посредством воспроизведения на фортепиано звучания иных музыкальных инструментов: аэрофонов — деревянных духовых и мембранофона — ударного инструмента реализуются звукоподражание пению птиц («Птичка-синичка») и стуку дятла («Дятел»). Эти приёмы отображают парение синицы в воздухе («Птичка-синичка»).

Эффект *звуконисси* в музыкальном пейзаже усиливают художественные детали — интонационные формулы, смысловые значения которых образованы контекстной семантикой («Апрельский день»). Интонация, имитирующая глиссандо струнных инструментов, вызывает контрастные эффекты умолкания и просветления. В одном случае она звукоизображает растворение капли и выражает аффект грусти, связанный с быстротечностью бытия — первичное значение. В другом, — воссоздаёт образ расцвета (акмэ) — вторичное контекстное значение<sup>ii</sup>.

Прямое значение другой лексемы — *интонации капли* в пьесе выполняет функцию звукоизображения. Переносное значение интонации формирует представление о длительности звукового процесса, четырёхмерном измерении образа. Она словно отмеряет течение времени. Характерное начало мотива с внутритактовой синкопы является внезапно возникшим импульсом и акцентирует внимание воспринимающего на тишине. В миниатюре образуется ассоциативный ряд: капля → слеза →

растворение (уход) → Ничто. При этом грань между эмоцией сожаления и чувством прекрасного становится зыбкой. Валентность диспозиций *конечное — бесконечное* является также ключевой темой многих восточных поэтов, например, японского поэта Соги:

Росинка упасть боится  
 На цветок. Печалится он,  
 Что век её так недолог!

Конкретные образы воплощены в музыке пьес не только с помощью формульного, но и *фонового* типа интонационной лексики. По мнению музыковедов, орнамент в изобразительном искусстве и литературе представляет собой эквивалент мелизмов и фигураций — общих форм движения (ОФД)<sup>iii</sup> в музыке, которые характеризуются неиндивидуализированностью и нерельефностью. Именно они становятся в пьесах доминирующими и выполняют функцию репрезентации образов. Здесь происходит смещение акцентов: *конкретное* (образ) передаётся через *абстрактное* (клише ОФД).

В совокупности с иными компонентами текста ОФД непосредственно воссоздают щебет: свист и щёлканье синицы — главного персонажа звуковой картинки «Птичка-синичка». Посредством ОФД детализированно и тонко переданы моторика быстрых и резких движений, жестов синицы: повороты головы, взмах и колыхание крыльев, а также динамика перемещения в пространстве и полёт («Птичка-синичка», «Дятел»). Фоновый тип интонационной лексики в пьесах реализует механизмы звукоподражания и звукоизображения.

Известно, что в историческом прошлом в различных видах искусств элементы «украшений» замещали объекты природы, в том числе животных и птиц. Обращение композитора к обрисовке образов с помощью орнамента свидетельствует о возрождении его изначальной предметности («Птичка-синичка», «Дятел»). Вместе с тем, функции орнамента, вероятно, намного шире, нежели изображение контуров предмета. По утверждению

исследователя искусств П. А. Флоренского данный вид графики не лишён «трансцендентного содержания», «ибо он изображает не отдельные вещи, и не частные их соотношения, а облекает наглядностью некие *мировые формулы бытия*» [6, с. 160].

Подобно существам животного мира каждый персонаж в миниатюрах обитает в своём звуковом пространстве. Благодаря поочерёдному обмену «репликами» персонажей: синицы, скворца и соловья («Птичка-синичка»), дятла и синицы («Дятел») в пьесах воссоздаётся коммуникативная ситуация *диалога*. Её моделирование становится возможным во многом благодаря расслоению музыкального текста на отдельные структурно-смысловые образования («Птичка-синичка», «Дятел»).

Предметность, живописность музыкальных образов в миниатюрах композитора акцентирует внимание слушателя на наглядности, картинности художественного изображения. Зрительные ассоциации в музыке позволяют провести аналогии с живописью. Анализ смысловой организации интонационной лексики в музыкальном пространстве пьес демонстрирует механизмы аналогичные живописным. При этом большое значение приобретают законы равновесия. По мнению Р. Арнхейма, в изобразительных видах искусств на возникновение эффекта визуального равновесия оказывают влияние форма, масса и размер предмета. Немаловажная роль отводится также месторасположению объекта (верх — низ, далеко — близко), соотношению предмета с его окружением (фигура — фон) и цветовой гамме. Данные «изобразительные» характеристики получают яркое воплощение в музыкальном тексте пьес. Рассмотрим их подробнее.

Репрезентация персонажей дятла и синицы (пьеса «Дятел») основана на наглядном противопоставлении интонационной лексики посредством законов равновесия: больший — меньший, тяжело — легко, низ — верх, близко — далеко. Этому способствует контраст звуковой наполненности их

интонационных «партий» (дятла и синицы), регистров и динамики. Поляризация фокусирует внимание воспринимающего на «визуальной» дифференциации в показе внешнего вида птиц.

Ориентация на живописные каноны связана также с целью создания средствами музыки ясного, отчетливого изображения объекта. Так, например, рельефной пластической характеристикой наделяется образ синички («Птичка-синичка»). Вращательный и ступенчатый типы мелодического движения (ОФД) обрисовывают контуры «изломанной» линии мелодического движения и очерчивают неправильную форму фигуры синицы. Именно такая конфигурация предмета выглядит лёгкой. В восприятии музыки пьесы ассоциативную связь с предметом малых размеров (птицей) также образуют высокие звуки, которые, как известно, вызывают впечатление удалённых.

Акцентуации внимания слушателя на главном объекте экспозиции в миниатюрах содействуют противоположные приёмы «утяжеления». Например, в пьесе «Птичка-синичка» на протяжении длительных участков времени звучания в роли окружения персонажа — фигуры — выступает пустотное пространство (паузирование) — фон. *Художественный приём изоляции* используется как особый способ выразительности. Благодаря чему изображаемая синица кажется воспринимающему намного весомее, то есть создаётся иллюзия утяжеления птицы.

Цветовое богатство природной среды, представленной в пьесах, формирует фоническая, красочная сторона звучания. Здесь возникают аналогии с *графическим эффектом иррадиации*, благодаря которому небольшая масса верхней половины рисунка в живописи компенсируется интенсивным цветом. В результате чего яркая поверхность выглядит относительно крупной. Так, в пьесе «Птичка-синичка» именно звукокрасочные эффекты (сонорно окрашенные звучности, а также аккорды-соноры) выдвигают на передний план образ синицы. Сходный эффект увеличения массы «нижней половины» изображения при помощи

насыщенных тонов, гармонического колорита обнаруживается в миниатюре «Дятел». Таким образом, колористические эффекты служат изображению яркого — разноцветного окраса синицы и дятла.

Особое значение механизм *звукотисания* приобретает в музыкальном пейзаже «Апрельский день». Бытийственный путь мироздания, проходящий от неведомых взору микроточек частиц до планетарного макрокруга, находит выражение в музыке миниатюры через идею процессуального роста. При этом зону напряжения образует противопоставление эстетики процесса роста — эстетике процесса дления, динамики и развитию образа — статике и пребыванию в состоянии созерцания. Вместе с тем, обозначенное нами противоречие получает разрешение. Компромисс кроется в фиксации, показе мельчайших и тончайших изменений в линии движения образа, во взгляде на него как бы сквозь увеличительное стекло. Процесс роста проецируется на уровень звука, мотива, темы, композиции.

Логика интонационного развёртывания внутри темы моделирует процесс роста. Тема изложена в виде синтаксически организованной одноголосной мелодической линии — горизонтального ряда. Последовательность двенадцати тонов хроматической гаммы с их минимальными повторениями создаёт в представлении визуальную, «кинематографическую» картину цветения распускающихся лепестков бутона. Она получает почти наглядное изображение не только в музыкальном, но и нотном тексте<sup>iv</sup>. Эффект, производимый интонационной «прогрессией» в теме, подчёркивают расширение её звукового диапазона, регистровое повышение, нарастание динамики. Неполная зеркальная симметрия, которую образует интервальное строение волнообразной мелодии, формирует впечатление соразмерности, красоты.

Протяжённость звукового процесса в музыкальной теме осознаётся в первую очередь как пребывание во времени. Её пространственно-временной характеристикой является линейность. Очевидно, каждый звук

в теме — линии представляет собой «точку-событие», а процесс интонационной «прогрессии» мелодической линии выстраивает «линию времени». «Всякий образец действительности, — пишет П. А. Флоренский, — ... имеет свою *линию времени*, и каждая точка ею отвлечённого статического среза на самом деле есть точка-событие» [6, с. 197]. На протяжении целостного построения реализуется зарождение и расцвет жизни бутона через деривационный процесс<sup>v</sup>. В условиях линейной структуры звуковысотная организация музыкального текста строится посредством «цепляемости» интонационных звеньев, где каждая новая интонация вырастает из предыдущих. При этом количественный рост музыкальной материи показан с помощью увеличения количества голосов, постепенного перехода от одноголосия к двухголосию.

Звукоизобразительность в миниатюре даёт возможность провести параллели с приёмами киноискусства. Процесс распускания бутона в теме пьесы запечатлён детально и поэтапно, и вызывает ассоциации с замедленной съёмкой крупным планом. Экранное изображение крупным планом лишь части объекта (цветка) не создаёт в восприятии ощущения неполноты высказывания. В результате формируется значение (концепт) цветка как целого мира. Запечатление Цветка в кадре (*конечное*) становится моделью Универсума (*бесконечное*), который в свою очередь является не только частью, но и парадигмой Космоса. Цветок развивается по законам Космоса и представляет его микропроекцию (заключает космическую идею). Следовательно, и выражает целостность, гармонию.

Мир природы, представляющий собой некое сонорное пространство, наполнен множеством звуков. В пьесах С. Губайдулиной наблюдения над спецификой тона дают возможность предположить, что механизм *звукотворения* реализуется благодаря особой значимости фонетического уровня. По-видимому, сходный механизм существует и в поэзии. Не случайно, Ю. М. Лотман пишет, что «дифференциальные признаки фонем являются носителями разных типов артикуляции и в связи с этим легко

связывается с определённой мимикой, что влечёт за собой вторичную семантизацию» [5, с. 248]. Акустическая природа звучания фокусирует внимание на имманентном, собственно музыкальном процессе в миниатюрах.

Как показывает анализ механизма *звукотворения*, самоценность звучания в пьесах вызывает ассоциации с восточным ощущением музыкального тона. «По-моему, самое сильное из желаний нашего века — проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука. Одновременно это и проникновение в глубину человеческой души, в неизвестность её существа», — говорит С. Губайдулина [7, с. 37]. Выражение эмоциональных состояний человека, созерцающего мир природы, композитор находит в самом звучании. Оно завораживает и погружает в одно эмоциональное состояние, процесс его дления. При этом ведущим является суггестивное воздействие музыки. По мнению композитора «один-единственный звук содержит в себе весь существующий звуковой мир — количество обертонов в звуке бесконечно. В высочайшем регистре они образуют все возможные микротоны. И, конечно, жизнь внутри этой бесконечности может иметь магический смысл» [7, с. 37 — 38].

По-видимому, изначальная целостность, со-существование Явлений во Вселенной и Космосе сближает мировоззрение С. Губайдулиной, выраженное в музыке, с восточным образом мысли. В пьесах мы наблюдаем единение *человека* и *природы*. Например, образ птицы (образ-изображение) становится «зеркальным» отражением образа человеческой души (образ-обобщение в терминологии С. Эйзенштейна). Непосредственное запечатление видимого в поэтическом образе миниатюр (*конкретное*) превращается в познание Идеи (*абстрактное*). При этом возникает осознание *условного* в *реальном*, *бесконечного* в *конечном*.

Таинственное звучание голосов природы, её тишины в миниатюрах, по-видимому, даёт толчок возникновению музыкального тона. Грань, разделяющая молчание и *звукотворение* оказывается условной.

Нерегулярная акцентная ритмика, а также соотношение дискретности и континуальности, плотности и разряжённости в музыкальной ткани пьес способствуют предельной концентрации внимания слушателя на акустическом процессе как таковом. В соответствии с этим, особую значимость приобретают «события» фонетического уровня музыкального текста миниатюр. Важным для С. Губайдулиной представляется внимание к звуку как выразительной субстанции, которое, вероятно, выражается в интонации «медитирующего я» (термин В. В. Медушевского). Здесь на первый план выступает одна из граней созерцания (медитации) — размышление. Так, в произведениях С. Губайдулиной часто встречается приём динамизированного повторения звука — многократного звучания одного тона, оживляемое ритмически и динамически, который аккумулирует энергию звучания. В пьесе «Апрельский день» динамизация тонов в *интонации капли* способствует расширению обертоновой сферы звука. В результате чего слушатель вовлекается в игру со звуком, в процесс *звукотворения*.

Пространство является важнейшей координатой звукового воплощения природного мира. Особую роль в миниатюрах играет «звучащее пространство». В пьесе «Дятел» благодаря звучанию основной реплики дятла (многократно повторяющегося тона), а также интонации синицы на фоне дрящихся созвучий низкого регистра рождаются призвуки, обертоны. Широкий охват регистра фортепиано и медленный темп создают в музыкальном тексте пьесы иллюзию бесконечности бытия во времени и «открытости» пространства.

Оперирование фактором плотности музыкальной ткани, а также особая подача интонации в виде построения фактуры из отдельных звуков («атомов — цветowych точек») и мотивов, окружённых паузами, обнаруживают близость к технике пуантилизма («Птичка-синичка»). На наш взгляд, внимание С. Губайдулиной сосредоточено здесь на бытии интонации в пространстве-времени. При этом оба компонента: интонация

и хронотоп (М. М. Бахтин) являются автономными. Всё это способствует созданию психологической атмосферы недосказанности и необходимости продолжить процесс дослушивания, домысливания после завершения произведения.

В процессе *звукотворения* и *звукотворения* значительная роль в музыкальном тексте миниатюр отводится пространственным эффектам. Глубина звучания музыкальной фактуры моделирует представления о *реальном* пространстве («Дятел», «Птичка-синичка», «Апрельский день»). При этом во время исполнения возникают реверберационные отзвуки («резонанс») в виде синтаксических единиц: тонов и мотивов, которые отделены по времени звучания от «прямого сигнала». В результате образуется акустический эффект эха. Здесь перцептуальное пространство является выражением категории *конкретного*. Одновременно с этим, музыка передаёт глубокий смысл: существование *условного* — космического пространства (*бесконечное*) в самой Вещи (*конечное*) — явлениях природной среды. Концептуальное пространство находится в сфере *абстрактного*. Таким образом, подчёркивается мысль об *условности реального, абстрактности конкретного, бесконечности конечного*.

С одной стороны, в пьесах тишина (тихая звучность) созвучна состоянию человека, созерцающего природу. На этой основе возникает взаимосвязь категорий *человек — природа*. С другой стороны, молчание (паузирование) воплощает образ бесконечности Космоса, Ничто. Здесь тишина характеризует космическое пространство. Вместе с тем, обе ипостаси тишины: человек и Космос глубоко связаны, и представление об одном из них вытекает из представления о другом. По мнению Ю. М. Лотмана, информация, которую несёт «минус-приём» — величина реальная. Действительно, в пьесах семантическое значение пауз, художественное молчание переводит сознание из имманентной сущности в трансцендентную. Например, в завершении миниатюры «Апрельский

день» *интонация просветления* (акмэ) приобретает значение вопроса-многозначия. В этот момент, на грани звучания и молчания, лицезрение пейзажа переходит в новое качество, погружая сознание в глубины его смысла.

При доминирующей роли философского взгляда, в пьесе обнаруживаются характерные черты детского мировосприятия: яркость впечатлений от соприкосновения с неизвестным, сукцессивное познание нового — явлений окружающей природы.

Как известно, чувственная сторона восприятия тесно связана с воображением. Аффект восторга близко соприкасается в миниатюре со сказочными представлениями<sup>vi</sup>. Интервал тритона и колористические созвучия терцово-квартового строения приносят в звучание музыки фантастический оттенок.

Светотеневая игра формирует неравномерное, «асимметричное освещение» (термин Р. Арнхейма) в пейзаже «Апрельский день». Особый колорит приносит ладотональное сопоставление одноимённого минора и мажора. Посредством чего переданы «далёкие» настроения. Полярные эмоциональные состояния сосуществуют подобно молчанию и звучанию. Видение расцвета и предвидение увядания — слияние чувств радости и сожаления, отражение *бесконечного в конечном* — осознание мига (акмэ) равного вечности (вневремени) — данные представления, переживания и размышления, переданные композитором в миниатюре, созвучны стихотворению японского поэта Кй-но Цураёюки:

В нынешнем году  
Впервые весну узнали  
Вишен цветы...  
О, когда б они научились  
Не опадать вовеки!

Действие второго механизма — *звукотворения* — осуществляет переход в иное измерение, где в центре оказывается душевный мир

человека. Взгляд во вне является одновременно и взглядом в себя. Выражая его, имманентные свойства музыки остаются в рамках внутреннего естества. Одновременно с этим, они выходят за его пределы в сферу трансцендентной сущности. Вероятно, именно в этот момент устанавливается связь с космическими законами: идеями, смыслами. Осознание себя в мире, космосе становится осознанием мира, космоса в себе. Возможно, в этом и заключается поиск гармонии бытия.

Таким образом, анализ специфики смысловой организации музыкального текста миниатюр С. Губайдулиной продемонстрировал многомерность, многоплановость взаимодействия принципов *звукотворения* и *звукотворения*. В музыкальной материи пьес они реализуются посредством межтекстовых и внутритекстовых преобразований и модификаций интонационной лексики формульного и фонового типа. Эти процессы направлены на создание своеобразной художественной концепции мира. В последней обнаруживаются два смысловых пласта: 1) человек и окружающая его природная среда; 2) внутреннее взаимоотношение человека с самим собой, постановка им высших метафизических вопросов бытия. При этом предполагается тождественность обоих космическому устройству, воплощению которого способствуют определённые механизмы. Так, в миниатюрах образуются сближение и обратимая связь поэтических антиномий — категориальных диспозиций: *конкретное — абстрактное, реальное — условное, конечное — бесконечное*. Механизмы реализуются посредством процесса интериоризации (лат. *interior* — внутренний), который в данном контексте состоит в условности разграничения *изображаемого (внешнего)* и *выражаемого (внутреннего)*, образа и концепта. С одной стороны, мы видим в миниатюрах образ автора-ребёнка, познающего, открывающего для себя новый мир. А с другой стороны, образ автора-философа, пытающегося обрести состояние естественной простоты, присущее окружающей его природе.

## Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998.
2. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974.
3. Выготский Л. С. Психология развития человека. — М.: Эксмо, 2003.
4. Классическая поэзия Индии, Китая, Кореи, Вьетнама, Японии. — М.: Худ. литература, 1977.
5. Лотман Ю. М. Структура художественного текста. — М.: Искусство, 1970.
6. Флоренский П. А. Исследования по теории искусства // Собр. соч.: В 4 т. — М.: Мысль, 2002. — Т. 131 (Ред. Философское наследие): Статьи и исследования по истории и философии искусства и археологии. — С. 79 — 390.
7. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. — М.: Композитор, 1996.
8. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы: Монография. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.

---

<sup>i</sup> Информация об этих и других интонационных формулах, а также механизме образования вторичных значений содержится в монографии Л. Н. Шаймухаметовой «Семантический анализ музыкальной темы» [8].

<sup>ii</sup> Термин 'ακμῆ (акмэ) на языке древних означал расцвет процесса и применялся по отношению к человеческой жизни [6].

<sup>iii</sup> В дальнейшем нами принято сокращение ОФД.

<sup>iv</sup> Разграничение понятий нотного и музыкального текста излагается и обосновывается в исследовании М. Г. Арановского «Музыкальный текст. Структура и свойства» [1].

<sup>v</sup> Лингвистическое понятие деривации, обозначающее образование новых структур из предыдущих, введено в музыкознание М. Г. Арановским [1].

<sup>vi</sup> Наука о детской психологии отмечает «закон *реального чувства* в деятельности фантазии», который гласит, что эмоции, вызываемые у ребёнка ирреальными образами, реальны [3].