

Севостьянова Лилия Васильевна

МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МИРА ВТОРОГО КВАРТЕТА А. П. БОРОДИНА

Статья посвящена мифологическим координатам психологических основ Второго квартета А. П. Бородина. Обращаясь к юнговским архетипам Героя и Анимы, автор "высвечивает" оригинальность их воплощения, не похожую на традиционную ситуацию "романтического двоемирия", характерную для музыки композиторов-романтиков и, в частности, П. И. Чайковского. Продемонстрирована смена алгоритма соотношений традиционных разделов частей и всего цикла квартета. Выявленные особенности соотнесены с характерологическими свойствами личности композитора.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/42.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 11(73): в 2-х ч. Ч. 2. С. 165-168. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/11-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 78:159.9

Искусствоведение

Статья посвящена мифологическим координатам психологических основ Второго квартета А. П. Бородина. Обращаясь к юнговским архетипам Героя и Анимы, автор «высвечивает» оригинальность их воплощения, не похожую на традиционную ситуацию «романтического двоемирия», характерную для музыки композиторов-романтиков и, в частности, П. И. Чайковского. Продемонстрирована смена алгоритма соотношений традиционных разделов частей и всего цикла квартета. Выявленные особенности соотношены с характерологическими свойствами личности композитора.

Ключевые слова и фразы: мифология; Герой; Анима; интроверсия; экстраверсия; релаксация; артистизм.

Севостьянова Лилия Васильевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
spresso4@gmail.com

**МИФОЛОГИЧЕСКИЕ КОНСТАНТЫ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО МИРА
ВТОРОГО КВАРТЕТА А. П. БОРОДИНА**

Психологическая ситуация Второго квартета Бородина призвана утвердить принцип комфортного, свободного диалогического контакта внутреннего и внешнего миров. Творческое задание в квартете осуществляет координацию индивидуального психологического мира (его сознательных и бессознательных процессов) с простыми и всеобъемлющими законами жизни, приоритет равновесия как своего рода знака вхождения в ощущение великого чувства бытия. В квартете последовательно, стратегически тщательно исследуется состав данной диалогии. Для этого композитор вырабатывает систему тактик. В неё входят регуляция эмоциональных состояний, осуществлённая через отношения архетипов Героя и Анимы, и доминирующая позиция артистизма.

Вместилищем представлений о двузначной основе психологического мира лирического героя Второго квартета становится главная партия I части. Естественно, что в таких условиях неминуемо усложняется ее внутренний состав. Это сложная составная тема (В. Бобровский), в которой первое тематическое образование демонстрирует свои экстравертные свойства: оно более спокойно, размеренно, цельно, тоникально устойчиво, а второе, осуществляющее компенсаторные интровертные функции, связанные с архетипом Анимы [6], утрачивает тоникальные корни, вносит момент смятения (особенно это заметно при втором его проведении, акцентирующем и масштабно наращивающем зону секвентности), но одновременно усиливает дозировку певучести.

Приоритет закрепляется за первым образованием с его равновесием, полным достоинства спокойствием. Все дальнейшие «выходы» темы в I части, предопределённые этими качествами, ни разу их не нарушают. Особенно показателен в этом отношении первый раздел разработки, где тема проводится стабильно и целостно, нисколько не теряя своих экспозиционных показателей. Тот факт, что она трижды упоминается в пределах части, сохраняя экспозиционные черты, вносит ощутимые приметы строфики. Эта мысль переключается с высказыванием Р. Берберова о «симфонической куплетности», базирующейся на «динамичной “сквозной” строфичности трансформированных сонаты и рондо-сонаты» Бородина [2, с. 187].

Зона побочной партии (тип темы – сложная составная) является средоточием архетипа Анимы. Она-то и оказывается самым противоречивым объектом экспозиционного раздела. Казалось бы, чем, как не стремлением соответствовать ориентиру, влиться в направление движения психологического мира «вовне», объясняется активный характер ее первого тематического образования, дисциплинирующая, «одергивающая» жестуляция второго (раздел середины), решительная, убежденная, радостная готовность раствориться в общем движении зоны перелома?

Тем не менее обозначенному направлению противоречит своего рода подводное течение, имеющее противоположный (интровертный) вектор. Не потому ли в первом разделе осуществляется поспешное свертывание энергетического потенциала, приводящее к тупику растерянных повторов-переключек «слабого» (нисходящая кварта) интонационного оборота? Стоит обратить внимание и на причудливую, капризную штриховую и динамическую нюансировку раздела середины. По-настоящему активные деяния не могут воплощаться столь прихотливо. И наконец, в репризном разделе побочной партии нельзя не заметить появление выразительнейшего контрапункта к основной мелодии, порученного I скрипке, – своего рода эпицентра внимания уже хотя бы в силу выделенной тесситурной позиции. Это не оттеняющий (по Г. Головинскому), а напротив, лично-протестующий момент, воссоздающий знакомую по I части Первого квартета ситуацию, основанную на единовременном контрасте интро- и экстравертных устремлений. Таким образом, наиболее поверхностные, покровные слои тематической организации побочной партии устремлены к выходу психологических переживаний вовне, а наиболее глубинные, естественно, сокрыты внутри. Да и общая дробность, цезурность темы отражает противоречивость состава ее переживаний.

Еще одно следствие этой противоречивости заключается в том, что возвращенное на ней состояние психологического мира Героя вмещает возможность двух противоположных уклонов – способность пересилить критическую ситуацию (решительность волевого воздействия как путь к экстравертному решению) и склонность незаметно «соскользнуть» с нее (интровертный «вирус» пассивности и расслабленности). Поэтапное

воплощение обоих уклонов осуществляется в зоне перелома побочной партии, где первый этап имеет пере-силивающую, а второй – расслабляющую тенденцию. Итак, вновь налицо обилие бинарных оппозиций, сигнализирующих о влиятельности мифологии.

Проблемная ситуация части по причине сложности отмеченных процессов преподносится непроявлено, может быть, даже несколько «невнятно». Такую ситуацию Л. Веккер называет «ситуацией изначальной “непонятности”» [3, с. 95], выдвигая ее в качестве основы мышления.

Последовательное развитие обоих уклонов осуществляется в эпицентре действия – разработке. Некий акт волевого усилия на втором этапе этого раздела совершается на материале середины побочной партии. Но поскольку тематический носитель этой деятельности отмечен печатью двойственности, то складывается фальсификационная активность, имеющая обратную (интровертную) сторону и потому не попадающая в цель. Вот почему самый длительный третий этап разработки в многочисленных дробных повторах-переключках фразы, извлеченной из начала темы побочной партии, приводит к инерционному движению, к тихому тупику бездеятельности в момент предыкта к репризе.

Аналитическое движение вглубь состава переживаний ведет не только к обнаружению «слабых» сторон в организации психологического мира, но даже к их длительному исследованию, в результате которого открывается проявление их силы. Обилие таких «размагниченных» моментов в I части квартета вплоть до кодового утверждения именно созерцательного направления свидетельствует о зарождении новой версии российской квартетной музыки. В противовес нервному напряжению итогов первых частей квартетов Чайковского утверждается тихое, умиротворенное состояние, особый род равновесия, который может быть трактован не только как проявление пассивности, но и как зона естественного отдыха, опыт переключения, саморегуляции, релаксации.

С этим связано и подробное высвечивание характерологических свойств лирического героя в I части – таких как доброта, прекраснотушные порывы, стремление к разумному равновесию, к овладению «наукой властвовать собой», а одновременно – склонность к размягчению, мечтательность, рассеянность, может быть, даже некоторая лень. Напомним знаменитый афоризм самого Бородина: «Никогда не делай сегодня того, что можно сделать завтра» [1, с. 79]. Детализируясь, характер лирического героя теплеет, «оживает», обнаруживает одновременно и силу, и слабость, оригинально преломляя все ту же бинарную оппозиционность.

В скерцо Второго квартета сонатная композиция распространяется на всю часть (а не на раздел, как в Первом квартете), а в ее пределах осуществляется постоянное взаимодействие направлений движения психологического мира, происходит органичное воплощение компенсаторных процессов.

Уже сам «указатель» движения вовне – тема главной партии (архетип Героя) – переполнен мягкой, гибкой пластикой (несмотря на общую активность) и тяготеет к координации с внутренним миром. Видимо, двуединство состава этого ориентира стало само собой разумеющимся, не подлежащим сомнению, аксиоматичным. Отсюда – одновременное и постоянное сочетание импульсивности с грацией. Это до такой степени ощутимо, что сказывается даже во включении собственно личностной детали в саму тему – правда, в фоновом значении. Подразумевается основная для будущей темы побочной партии ритмическая фигура у альты (по сравнению с темой главной партии интонационно данная в зеркальном отражении).

Появление архетипа Анимы оказывается подготовленным, его присутствие сразу же подразумевается. Этим обусловлены и новые черты темы побочной партии. Несмотря на переплетение в ее основе по крайней мере трех жанровых знаков [4, с. 204–205], это не мешает теме быть внешне простой. В скромности мелодических контуров, в однотипности их прорисовки угадывается стремление соответствовать ориентиру, тяготение к экстравертной открытости. Поэтому ее становление происходит длительно и непротиворечиво. Это какой-то непрерывный акт самоотдачи, благодарного, вдохновенного творческого расхода энергии.

По существу, скерцо становится очень высокой ступенью освоения экстравертных устремлений. После уточнения состава цели своих поисков и анализа своих возможностей (I часть) Герой решительно вступает в самое открытое и непрерывное взаимодействие с этой целью. Складывается почти финальная ситуация, но именно почти, поскольку координация компонентов системы бинарных отношений осуществляется исключительно через аппарат игровой логики. А «игра с миром» – еще не итог процесса (для XIX века), а новый этап «раскрепощения», уже начатого в I части, но здесь достигающего плодотворного эффекта обретения внутренней свободы.

Только после такого результата, полученного в скерцо, возможно появление следующей части, уникальной уже хотя бы тем, что имеет единственный в квартетах Бородина жанровый подзаголовок. Ноктюрн оказывается знаком следующей ступени раскрытия возможностей лирического героя.

Жанр ноктюрна, как известно, располагает обширными ресурсами для раскрытия сокровенно-интимных переживаний. В квартете он понадобился для включения своего рода речи от первого лица, «соловиной песни» Героя, раскрывающей глубину его натуры и артистизм, природную одаренность и врожденное чувство меры. Хочется продолжить – и чувство мира с его способностью за каждой частицей видеть отсвет единства бытия, когда сам внутренний мир становится маленькой вселенной. Эта устремленность к целостности сказывается даже в склонности к объединению признаков русской и восточной мелодики. Очевидно, детали, связанные с восточной ориентацией, оказались нужными Бородину для создания атмосферы некоего вибрирующего, священного трепета, атмосферы, от которой льются эманации, соответствующие состоянию творческого «горения».

Но самым неожиданным является то, что на выражение своего творчества Герой начинает проецировать идею о двуединстве психологического мира, как бы включая ее в это творчество. И получается, что в сугубо внутреннем пространстве части прорастает общая для квартета тенденция экстерниоризации. Однако весь вопрос заключается в том, как она прорастает. Осуществляется это таким образом, что два взаимодополняющих компонента (активный и пассивный) в разных комбинациях начинают обыгрываться в середине ноктюрна.

И поскольку все происходит в рамках сугубо творческих задач, то в качестве одного из компонентов впрямую используются свои, внутренние ресурсы – материал основной темы. Второй компонент при приближении к нему обнаруживает происхождение из того же корня. Между обеими величинами разыгрывается богатый семантическими нюансами диалог, но несомненным остается обстоятельство их красноречивой взаимопритяженности.

Следовательно, в ноктюрне представлен новый опыт компенсаторной дополняемости. Теперь он осуществляется в сугубо внутреннем плане, представляя этап, быть может, самого органичного вживания в ориентир, освоения его ресурсов в, казалось бы, совсем непригодной для этого ситуации. Рождается еще один ракурс в пространстве психологического мира, вероятно, самый глубокий и тонкий из всех, наблюдаемых в условиях цикла.

В финале осуществляется опыт прямого выхода экстравертной энергии психологического мира, последний круг испытаний как своеобразная «школа жизни». Финал решен в единой плясовой жанровой плоскости, и его разворот имеет круговую направленность движения. Достаточно неожиданная (но также всецело выдержанная) новизна финальной ситуации обусловлена выбором исключительно игровой позиции, своего рода проекцией на часть скерцозной «программы», ассоциирующейся с безостановочной, головокружительной круговертью карусели. В ее орбиту попадает буквально все, она располагает завидным диапазоном возможностей. Включая в себя множество комических нюансов, она способна сверкнуть и угрозой.

Само двуединство бинарной оппозиции проецируется уже на вступление (предварительный вариант иллюзорной рассогласованности, сопоставленности в пространстве и времени двух в действительности родственных по жанровым истокам начал).

Незамедлительно эта идея переформулируется в главной партии (архетип Героя), где оба прежде разведенных элемента вертикально совмещаются и начинают раскручивать запас заразной плясовой энергии.

Первый выход архетипа Анимы (интроверсия в зоне побочной партии) не столь светел и озарен, как отмечает Г. Головинский [Там же, с. 221]. В нем присутствует повышенная доза томительного волнения, неустойчивости (хроматические «блуждания» мелодической линии, которая движется словно «вслепую»). Включение элемента темы главной партии, постоянно сопровождающего тему побочной в роли подстигающего фона, первоначально создает эффект того случая, когда говорят, что «одежда с чужого плеча». Но где-то уже к зоне перелома эта «одежда» становится привычной, и потому открывается возможность кратковременной передышки. В области заключительной партии происходит смена режима работы психологического мира, напряжение ослабляется.

Суть проблемной ситуации состоит в том, что лирический герой, только что совершавший глубоко внутреннюю работу, словно оказывается не вполне подготовленным к тому повороту событий, который предлагается в финале. Ему надо освоиться, с тем, чтобы привыкнуть к неожиданно нахлынувшей новизне.

Действенный тур разработочного этапа осуществляется очень последовательно и только в одном направлении. Тема экстравертно ориентированной главной партии упорно продолжает «обращать в свою веру», «про-воцировать» тему побочной. Особенно любопытно и длительно разворачивается испытание остинатностью как неким средством выпрямления, выравнивания темы. Подхватываемый кодой процесс вовлечения достигает качественно нового результата. Кроме разнообразных комбинаций вертикальной стыковки тем осуществляется их бесперебойная линейная координация, причем так успешно, что в этом нет ни доли насильственных мер. В результате волевых усилий тема побочной партии обретает искомое состояние и радостно, безоглядно растворяется в нем. Происходит это ярко и доказательно. Устремление переживаний вовне, проходя через круги испытаний, целенаправленно объективизируется. Осуществляется резюмирующий итог, равный реализации некоей жизненной программы.

В образе лирического героя Второго квартета угадывается повышенный индекс духовности, подвижный от достижения внутренней гармонии к освоению объективной ценности, которое превращается во внутренний смысл жизни. Сама индивидуальная жизнь приходит к достижению целостности.

Наблюдается активизация волевых усилий как двигателей внутреннего мира. Этот мир раскрывает ресурсы высочайшей культуры. Он нацелен на непрестанные поиски путей самосовершенствования, способов деятельного отношения к себе и к «большому» миру.

Свойства ядра личности как репрезентанта психологического мира лирического героя квартетов Бородина пронизаны ценностным светом представлений о бытии. Вопрос о сложности состава внешнего мира вскрывается достаточно фрагментарно, особенно во втором квартете, где в целом эта трудность остается за скобками – в отличие от квартетов Чайковского, где дистанция между героем и миром может многократно меняться, а само взаимодействие двух полюсов способно завершиться переоценкой ценностей, градацией их общепринятых и выстраданных, завоеванных качеств. Если у Чайковского от квартета к квартету происходит смена установок, перекоординация отношений героя и мира, то Бородин осуществляет абсолютную стратегическую централизацию. Вся многоликость бинарных оппозиций отражает сущность единой системы – драматургической установки на логику абсолютного мифа. И здесь не столько угадывается проекция на музыку законов научного мышления и способность их проверки опытным путем, которую муссировал Б. Яворский («Для Бородина, при его научной организации мышления, все было просто и ясно» [2, с. 185]), сколько проступает своеобразие национального менталитета, отражение которого композитор наследует от Глинки. В том, как осуществляются переформулировки многочисленных бинарных отношений, угадываются приметы эвристического типа мышления, склонность к парадоксам. Это распространяется не только на выделенные в работе ракурсы, но и на трактовку композиционных и темообразующих нормативов, всегда отражающих особые свойства течения внутренних процессов.

Если в квартетах Чайковского запечатлена история внутренней жизни нервной, впечатлительной натуры с тонко дифференцированной психологической организацией, в центре которой оказывается установка на интроверсию, а экстравертные потоки осуществляют мощную декомпенсацию, выступая в разрушительной, демифологизирующей роли, то лирический герой Бородина обладает высокоинтегрированной психологической организацией, составные части которой предстают как слагаемые некоего духовного Олимпа (отсюда – ощущение свободы, огромный удельный вес фантазийных ресурсов). Высшим принципом внутреннего мира лирического героя является творчество и стремление к повышению его уровня. Творческое переживание психологической жизни, страстность этого переживания в музыке Бородина справедливо отмечены Б. Яворским [7, с. 61], равно как и координирующая миссия воли, осуществляющая «психологические скачки преодоления» [Там же, с. 180, 205]. Реализация способности противостоять ситуациям большого психологического напряжения, регулировать состояния, переводить активность в иной план свидетельствует о высокой психологической культуре лирического героя. В качестве некоего лейтмотива внутренней жизни выступает стремление к созданию единого тона, резонирующего с внешним миром, уподобленного знаменитой тютчевской формуле «Все во мне и я во всем» [5, с. 107] и дающего заряд свежести, бодрости, раскрепощения.

В результате в квартете воссоздаются всеобъемлющая любовь к жизни, «благословение» ее во всех проявлениях, радость нахождения в каждой частице внутреннего мира отсвета бытия. Светлое познание земного, обычного, возведение его в ранг возвышенного, не отрицание, а утверждение, – вот вера, которую исповедует лирический герой Бородина. А в многочисленных точках совпадения духовных и чувственных слоев его переживаний вспыхивают ослепительные россыпи фантазийной красоты.

Список литературы

1. А. П. Бородин в воспоминаниях современников. М.: Музыка, 1985. 288 с.
2. Берберов Р. «Эпическая поэма» Г. Галынина. М.: Советский композитор, 1986. 391 с.
3. Веккер Л. М. Психика и реальность: единая теория психических процессов. М.: Смысл, 1998. 364 с.
4. Головинский Г. Камерные ансамбли Бородина. М.: Музыка, 1972. 310 с.
5. Тютчев Ф. И. Стихотворения. М.: Художественная литература, 1973. 302 с.
6. Юнг К.-Г. Архетип и символ. М.: Renaissance, 1991. 304 с.
7. Яворский Б. Избранные труды: в 2-х т. М.: Советский композитор, 1987. Т. 2. Ч. 1. 366 с.

MYTHOLOGICAL CONSTANTS OF THE PSYCHOLOGICAL WORLD OF A. P. BORODIN'S QUARTET № 2

Sevost'yanova Liliya Vasil'evna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
spresso4@gmail.com

The article discovers the mythological origins of A. P. Borodin's Quartet № 2. Referring to Jungian archetypes of Hero and Anima the author emphasizes the originality of their implementation, which differs from the traditional "romantic two-worldness" situation typical for composers-romanticists, in particular, P. I. Tchaikovsky. The paper shows changes in the quartet's internal structure focusing on correlations between traditional elements and the quartet cycle on the whole. The identified peculiarities are compared with the characterological features of the composer's personality.

Key words and phrases: mythology; Hero; Anima; introversion; extraversion; relaxation; artistry.

УДК 784.3

Искусствоведение

В статье рассматриваются романсы Рахманинова как произведения нового типа – вокально-фортепианные дуэты. Обосновывается момент изменения соотношения вокальной и фортепианной партий в сторону насыщения фортепианной партии вокальным тематизмом. Концертмейстеры-аккомпаниаторы и певцы-солисты вступают в новые художественно-технологические отношения, что приводит к появлению ранее неизвестных профессий: пианист – вокальный ансамблист и концертно-камерный певец.

Ключевые слова и фразы: романсы Рахманинова – вокально-фортепианные дуэты; изменение соотношения; насыщение фортепианной партии вокальным тематизмом; пианист – вокальный ансамблист; концертно-камерный певец.

Степанидина Ольга Дмитриевна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tsarkova_elen@mail.ru

ВОКАЛЬНО-ФОРТЕПИАННЫЕ ДУЭТЫ С. РАХМАНИНОВА И ЗАДАЧИ АНСАМБЛИСТОВ

С. Рахманинов начал свою композиторскую и исполнительскую деятельность тогда, когда век салонного камерного музицирования остался далеко в прошлом. Трансформация романса как «пения с сопровождением»