

Владимир Аксёнов

**©Размышления о жанре как научном понятии
и парадигме художественного творчества (на
примерах из современной симфонической
музыки)**

В научной литературе по проблеме жанра (генологии) и в высказываниях творческих личностей (особенно писателей) на эту тему обозначился широкий разброс точек зрения. Опустив пересказ (что не входит в задачу данной работы), заострим внимание только на тех позициях генологии, которые для нас либо неприемлемы, либо, наоборот, послужили отправными моментами исследования, сыграв роль векторов жанровой атрибуции симфонических произведений.

Нельзя согласиться с мнением о том, что жанр – понятие надуманное либо вовсе несущественное. «Именно такая логика и привела в свое время Мопассана к отрицанию жанров как реальных эстетических категорий, – писал И.К.Кузьмичев, подчеркивая, что вряд ли стоит повторять теоретические заблуждения французского писателя»¹. Тем не менее различные варианты такого утверждения встречались и позднее, например, в начале XX в. в трудах Б.Кроче², в 30-е гг. в работах П.Ван Тигема, а во второй половине столетия у Х.Мешонника. Сравнивая великие произведения с крупными историческими фигурами, а жанры – с их сапогами, П.Ван Тигем вопрошал: «Стоит ли заниматься исследованием сапогов, в которые был обут Наполеон в утро Аустерлица?»³ Х.Мешонник упрекает современную науку в том, что «она вновь берется за поэтику жанров в тот момент, когда литература от нее избавилась»⁴. Все эти авторы предлагают изучать не жанры, роды и т. д. (их Б.Кроче называл «привидениями»⁵), а конкретные проявления художественного самовыражения, о чем в резкой форме высказался последователь Б.Кроче Дж.Спингарн: «Нет ... только трех, или десяти, или сотни литературных жанров, их столько же, сколько индивидуальных поэтов»⁶.

В российском литературоведении второй половины XX в. осуществлялись попытки компромисса, призванного и теорию жанра не отрицать, и «обойти» жанровую атрибуцию в процессе анализа конкретных произведений. Так, например, Я.Е.Эльсберг во введении ко второму тому фундаментального коллективного труда *Теория литературы* ... выделяет устойчивые, медленно меняющиеся роды, «главные жанры» и «индивидуальные жанровые формы», причем, согласно Эльсбергу, «главные жанры» в литературе XIX–XX вв. все активнее уступают место «индивидуальным жанровым формам»⁷.

Логическим завершением этой мысли должно стать отождествление «индивидуальной жанровой формы» с произведением (грубо говоря, сколько произведений, столько же и индивидуальных жанровых форм).

Более открытое проявление отказа от собственно жанровой проблематики исследования выступает в главе о драматургии в том же втором томе *Теории литературы*. Ее автор М.С.Кургинян пишет о сложных, неоднозначных явлениях, которые выводят нас «за пределы жанра драмы и жанра вообще»⁸. На наш взгляд, элиминирование жанровой проблематики могло бы привести к преобладанию эмпирического подхода в науке и к парадоксальной ситуации в творческой практике, при которой конкретное произведение становится как бы независимым от «памяти» соответствующего жанра, от диахронических и синхронических связей с другими сочинениями, типологически близкими ему.

Автор данной работы придерживается иной точки зрения, согласно которой произведение и жанр соотносятся между собой как данность и тип, конкретное явление и обобщение, выведенное из теоретического осмысления творческой практики. «Художественное произведение – действительно единичное, индивидуальное, в самом себе замкнутое явление, – отмечал И.К.Кузьмичев. – Его анализ существенным образом отличается от анализа с жанровой точки зрения. Жанр – это не конкретное произведение, а определенный образец, тип произведения»⁹. Такое же понимание сущности музыкального жанра содержится в высказываниях М.Г.Арановского: «... Жанр концентрирует в себе основные ... типовые характеристики произведения. Поэтому жанр можно определить как синкретическое единство всех тех сторон произведения, которые формируют его тип»¹⁰.

Осмысливая историческую эволюцию жанров симфонической музыки, мы опирались на трактовку жанра как «знака традиции»¹¹. Плодотворно известное положение М.Бахтина об «объективной памяти жанров»¹². С этим положением соприкасается по смыслу определение жанра, данное Б.Томашевским, как «формы тяготения к образцам»¹³. Типологическую суть отношений конкретных произведений к соответствующим жанрам И. Кузьмичев именуется «неповторимой повторяемостью»¹⁴. М.Арановский вводит для этой цели дефиницию «жанровая парадигма»¹⁵. Рассматривая проблему жанра в коммуникативном и психологическом аспектах, исследователи используют понятия «ощущение жанра» (Ю.Тынянов), «установки на жанр» (Б.Эйхенбаум), «жанрового ожидания» (Л.Чернец), «жанрового императива» (Х.Пирсон). П.Колер и М.Бахтин подчеркивают конвенциональную природу жанра¹⁶, что также учтено

в данной работе.

В методологическом отношении для нас важны труды, в которых жанр трактуется как инструмент классификации художественных произведений. В литературоведении такое значение жанра широко представлено в работах Г. Н. Поспелова. Нам близка позиция ученого, призывающего разграничивать авторские и научно-исследовательские критерии жанровой атрибуции: «Наука, конечно, не всегда может считаться с мнением писателей. У нее должны быть свои, объективно-исторические, логически выверенные критерии в создании жанровой терминологии, пускай даже условной. И не только в выборе обозначения для какого-то одного жанра, а в создании расчленяющих терминов для всей существующей системы жанров, в которой каждый из них должен получить свое, особое место»¹⁷.

Употребляемое Г.Поспеловым понятие «жанровой группы» имеет рабочие аналоги в теоретическом музыковедении. Таковы, например, группы первичных и вторичных, простых и сложных жанров (В.Цуккерман¹⁸), жанров обиходной и преподносимой музыки (Г.Бесселер) или «музыки сопровождения» и «музыки созерцания» (М.Арановский); в последней выделяются подгруппы (субгруппы) концертных, театральных и других жанров. В отличие от Г.Поспелова, вводящего собственные обозначения отдельных жанров литературы и, в особенности, жанровых групп, мы пользуемся терминологией, закрепившейся в музыкальной и музыковедческой практике, однако соотносим композиторские жанровые обозначения симфонических произведений с их жанроопределяющими признаками, выявляемыми в процессе исследования.

Критерии жанровой атрибуции симфонических произведений в основном соответствуют сторонам, граням понятия «жанр». Однако не все аспекты последнего одинаково важны при рассмотрении жанров симфонической музыки. При сравнении между собой разных жанров (и их разновидностей) симфонической и шире – концертной музыки возможно не включать в поле зрения «внешнюю структуру» (М.Г.Арановский) этих жанров¹⁹. В самом деле, в какой бы социокультурный контекст ни были помещены, скажем, симфонии Й.Гайдна или симфонические поэмы Ф.Листа, их жанровая принадлежность останется неизменной. То же относится и к ситуациям функционирования: перенос звучания этих произведений из концертного зала, например, в домашнюю обстановку (прослушивание радиопередачи либо диска) не окажет влияния на представление об их жанровой сущности. Изменение ситуации функционирования может воздействовать на слушательскую

жанровую атрибуцию симфонических произведений, предназначенных для исполнения не на концертной эстраде, а на театральных подмостках («театрализованная симфония», «симфония-действие»). Однако данная разновидность жанра, возникшая «на стыке» концертной и театральной музыки, представлена ограниченным числом произведений и может быть оценена как исключение, контрастно оттеняющее общую принадлежность подавляющего большинства симфонических сочинений к жанрам концертной музыки.

Ключом к познанию специфики жанров симфонической музыки должен стать анализ их внутренней структуры, ядром которой является «тип содержания, запрограммированный в типовой (композиционной. – В. А.) структуре»²⁰. Подчеркнем, что понятия «содержание» и «форма» сами по себе чрезвычайно емкие и вполне самостоятельные. Их можно рассматривать как центральные компоненты внутренней структуры жанра лишь при учете связей с иными жанрообразующими факторами и между собой. Характер отношений компонентов содержания и формы в структуре жанра отражают такие, например, формулировки: «содержательная художественная форма», «типизация содержания в определенной форме», «повторяемость способов организации материала оказывается практически единственно надежным путем типизации содержания»²¹.

Не все уровни музыкального содержания²² симфонического сочинения могут быть соотнесены со структурно-семантической основой соответствующего жанра. Поскольку жанр обобщает типовые признаки произведения, к семантике жанра имеет наиболее принципиальное отношение уровень содержания произведения в целом или уровень целостной репрезентации художественного содержания в процессе развертывания и кристаллизации формы целого. Если аспекты физиологического, элементарного общеассоциативного и музыкально-ассоциативного уровней содержания произведения поддаются словесным определениям (благодаря действию психофизиологических механизмов, например, синестезии, облегчающей музыкально-звуковые и вербальные ассоциации), то уровень целого не может быть адекватно вербализован без серьезных смысловых издержек и осложнений, поскольку специфически художественное содержание инструментального непрограммного произведения авербально по существу.

Вместе с тем, для обобщающей косвенной характеристики типов художественного содержания в музыкознании используются понятия (точнее - эпитеты) «лирический», «драматический»,

«эпический», а также «героический», «трагический», «патетический» и т. п., как и разнообразные их сочетания, например, «лирико-драматический», «героико-эпический». При более пристальном рассмотрении сфер применения музыковедовыми этих понятий можно заключить, что наиболее широкий их спектр служит обозначению образной тональности или образного модуса произведения²³. Те же эпитеты, а также бинарные оппозиции (такие как субъективный – объективный, монологический – диалогический, индуктивный – дедуктивный) употребляются в теории симфонизма. Если термины «эпический», «лирический», «драматический» могут быть отнесены и к идейно-содержательной стороне музыки (первый аспект понятия «симфонизм»), и к внутренней организации музыкального произведения, его драматургии (второй аспект симфонизма)²⁴, то дефиниции «монологический», «диалогический», «индуктивный», «дедуктивный» имеют отношение лишь ко второму аспекту понятия симфонизма.

Субъектно-объектные отношения в структуре содержания музыкальных произведений, как и принципы монологического либо диалогического (а также полилогического) высказывания, не случайно затрагивают лишь вторую сторону симфонизма и «покрываются» понятиями («эпический», «лирический», «драматический»), охватывающими обе его стороны. Объяснение тому дает теория литературных родов (лирического, эпического, драматического), ассимилированная музыковедением и повлиявшая как на типологию симфонизма, так и на жанровую дифференциацию симфонической музыки (вспомним о широко распространенном разделении симфоний и других симфонических произведений на лирические, эпические, драматические).

Понятие «род литературный» полисемично²⁵. Речь пойдет о доминирующих его значениях, восходящих к трудам Аристотеля и Гегеля.

Аристотель в *Поэтике* заложил основы перекрестной классификации явлений искусства. Он выделил три аспекта мимесиса (предмет, средства, способ)²⁶, соответствующие дифференциации типов содержания («предметов» для «подражания»), видов искусства (в зависимости от выбора звуковых, словесных, пластических средств выражения) и родов. Согласно Аристотелю, различие родов поэзии определяется «способами мимесиса»: «Подражать в одном и том же и одному и тому же можно, рассказывая о событиях, как о чем-то отдельном от себя ... (эпический род. – В. А.), или же так, что подражающий остается сам собою, не изменяя своего лица (лирический род. – В. А.), или представляя всех изображаемых лиц как действующих и деятельных (драматический род. – В. А.)»²⁷.

Если в основу аристотелевской точки зрения на роды положены принципы (способы) репрезентации содержания, то в центре внимания Г.Ф.Гегеля – субъектно-объектные отношения в структуре содержания и репрезентативные функции автора. В эпической поэзии определяющую роль играют «события», почерпнутые из «внешней реальности», поэт же «отступает». Содержание лирики «составляет субъективность, внутренний мир, созерцающая, чувствующая душа»; высказывание субъекта (поэта) «является единственной формой и последней целью лирики». В драме «объективное изображается вместе с тем, как принадлежащее субъекту» и, наоборот, субъективное начало объективизируется. При характеристике драмы Г. Ф. Гегель говорил также о «страсти», «деятельности»²⁸.

Дифференциацию субъекта высказывания (автор – герой) впервые произвел Платон. Он писал, что в лирике «поэт говорит от себя и не стремится изменить направление наших мыслей так, будто кроме него говорит еще кто-то»²⁹. В драме, по мнению Платона, высказываются герои, а в эпосе – автор сам за себя и от имени героев³⁰. Мысль о полиперсонификации субъекта в структуре содержания художественного произведения по-разному варьируется в работах И.Петерсена, П.Хернади, М.М.Бахтина, В.Н.Турбина.

Обобщая и развивая идеи Платона, Аристотеля, Гегеля, И.Петерсен в процессе характеристики родов использовал следующие оппозиции: сообщение – представление (изображение), монолог – диалог, действие – состояние. Согласно И.Петерсену, эпос – это монологическое сообщение о действии, лирика – монологическое представление состояния, драма – диалогическое изображение действия³¹. П.Хернади, выделяя четыре «способа речи» или типа высказывания (тематический – как в пословицах, драматический, повествовательный и лирический), указывал на их источники: авторская речь, межперсонажная смешанная (от лица автора и героя), личная речь³². М.М.Бахтин и В.Н.Турбин, учитывая коммуникативные функции произведения, дифференцировали в структуре содержания и его восприятия функции не только автора, героя (героев), но и реципиента (реципиентов)³³.

Разработанные в литературоведении подходы к принципам организации содержания художественных произведений имеют большое значение и для музыковедения, особенно в типологии музыкальной драматургии, теории симфонизма, изучении внутренней структуры жанров. Однако простой перенос литературоведческих концепций в музыковедение был бы равнозначен отождествлению музыки и литературы, имеющих не только общие черты, но и существенные особенности. Заострим внимание лишь на тех корректировках литературоведческих концепций, которые

необходимы в процессе рассмотрения связей между родом и жанром в музыке при сравнении ее с литературой.

Известно, что среди литературоведов, признающих целесообразность родовой и жанровой атрибуции произведений, отсутствует единство мнений по вопросу о взаимоотношении понятий «род» и «жанр». Согласно наиболее распространенной точке зрения, род и жанр связаны по принципу «матрешек» – второе понятие поглощается первым, точнее – жанры служат внутри родовой дифференциации, уподобляясь видам словесного творчества. (Показательно в этом отношении даже само название классической работы В.Г.Белинского *Разделение поэзии на роды и виды*, 1841.) Встав на эту позицию, литературоведы относят к лирическому роду оды, песни, сонеты, стансы, канцоны, элегии, послания, сатиры. Впрочем, например, Я.Эльсберг и Ю.Борев считают сатиру самостоятельным (четвертым) родом, а В.Днепров, развивая мысль М.Бахтина о главенстве и обобщающей функции романа в литературе XIX – XX вв., в качестве четвертого рода провозглашает род «романический»³⁴. В то же время большинство специалистов не отрицает принадлежности романа к эпическому роду наряду с повестью, сказкой, очерком, новеллой (рассказом). К драматическому роду принято причислять трагедию, комедию и драму. Между тем Г.Н.Поспелов и А.А.Карягин считают драматический род «не основным», «побочным» по сравнению с «основными» родами словесного творчества – эпическим и лирическим³⁵.

Как видно даже из краткого обзора литературоведческих концепций, при рассмотрении проблемы «род – жанр» затрагиваются также количество (число) родов и отношения основных и побочных родов и жанров.

Музыковедение вряд ли может принять безоговорочно идею иерархической зависимости родов и жанров или, говоря огрубленно, разделения родов на жанры. Ведь признаки одного и того же рода часто присущи разным жанрам музыки, что закрепилось в таких, например, дефинициях как «драматическая симфония» и «опера-драма» или «лирическая симфония» и «лирический вокальный цикл». И, наоборот, произведения одного жанра способны быть репрезентантами разных родов: не случайно столь распространено деление симфоний на драматические, эпические, лирические. Поэтому нам ближе те литературоведческие концепции, которые не ставят род и жанр в прямую зависимость друг от друга³⁶. Родовая и жанровая атрибуция произведений искусства – процессы достаточно самостоятельные, хотя отдельные параметры рода и жанра соприкасаются между собой, как бы перекрещиваясь.

Родовая атрибуция произведений вышла за рамки литературы, распространив свое влияние и на другие виды искусства. Доминантой родовой атрибуции является типология «организации (структуры) "художественного мира" произведения»³⁷. В то же время принципы организации художественного содержания отражает внутренняя структура жанра. Это и дает основание группировать определенные произведения по принципу общности родовой принадлежности представляемых ими жанров и даже видов искусства³⁸. Таков, к примеру, следующий ряд явлений, относящихся к драматическому роду: драматический спектакль, драма в литературе, опера-драма, драматическая симфония. Вместе с тем в музыке родовая атрибуция способна служить «рабочим инструментом» для внутрижанровой дифференциации. Этим и объясняется разделение симфоний на драматические, эпические и лирические. Приемлемость тех же дефиниций для обозначения типов драматургии и симфонизма обусловлена тем, что «в целом к симфонизму более непосредственное отношение (чем законы драмы. – В. А.) имеет ... понятие "драматургия", стоящее над драмой как симфонизм над симфонией», – справедливо отмечает Н. С. Николаева³⁹. Таким образом, одна и та же группа терминов («эпический», «драматический», «лирический») служит атрибуции типов симфонизма и типологических разновидностей жанра симфонии потому, что через отношение симфоний к типам симфонизма выявляется дифференциация самих симфоний между собой.

Обозревая логический и исторический подходы к симфонизму, можно видеть тенденции, напоминаящие описанные выше попытки коррекции аристотелевской и гегелевской типологии литературных родов. Напомним, что И. И. Соллертинский, рассматривая «исторические типы симфонической драматургии», ввел в обиход ряд новых эпитетов⁴⁰, служащих определению типов симфонизма, что напоминает усилия литературоведов, направленные на пересмотр «классической» родовой атрибуции. Вместе с тем необходимо учесть, что эпитеты «монологический», «субъективный», «психологический», «байронизирующий» по отношению к симфонизму и симфонии подчеркивают одну из существенных сторон лирики, точнее – авторскую позицию и способ высказывания, характерные для лирических произведений, а потому не вносят принципиально новых качеств в классификацию типов симфонизма и разновидностей симфонии. Подобно этому, определение «сюжетная симфония» (термин И.Я.Рыжкина) акцентирует уподобление музыкального развития разворачиванию сюжета, имеющего место в произведениях эпического и драматического рода (в произведениях лирического рода иногда усматривают наличие особого «лирического

сюжета»).

Идя по пути замены родовых дефиниций другими, можно прийти к стройной системе оппозиционных понятий (сообщение – представление, монолог – диалог, состояние – действие), как это делает в литературоведении, например, Й.Петерсен⁴¹. Однако, как было показано, подмена терминов, связанная с меняющимися «углами зрения», в данном случае не приводит к принципиально иной атрибуции структуры художественного содержания по сравнению с той, которую дает родовая дифференциация.

В систему родовых дефиниций трудно вписываются широкоупотребляемые термины «жанровый симфонизм» и «жанровый тип симфонии». Они воспринимаются как чужеродные в одном ряду с понятиями (эпический, лирический, драматический), служащими родовой классификации музыкальных произведений. Не случайно поэтому исследователи, не отказавшиеся от употребления слов «жанровый симфонизм» и «жанровый тип симфонии», рекомендуют учитывать известную условность таких определений⁴².

Между тем слово «жанр» и словосочетания «жанровое искусство», «жанровое произведение», «искусство жанристов» активно применяются в истории и теории изобразительного искусства. В теории живописи указанные понятия трактуются как производные от дефиниции «бытовой жанр». Последний наряду с историческим жанром, батальным жанром, портретом, пейзажем образует группу понятий, служащих классификации произведений живописи по предмету художественного отражения. Жанровые произведения воспроизводят бытовые сценки, эпизоды из жизни народа.

Аналогия между жанровым типом симфонии и жанровым произведением живописи существенна, так как затрагивает общность идейно-тематической основы сравниваемых художественных явлений (образы народной жизни, быта, тема «человек и природа»). И все же эта аналогия имеет достаточно условный характер. Она допустима в той мере, какая возможна при мысленном сближении репрезентантов разных видов искусства (в данном случае – музыки и живописи).

Эпитет «жанровый» по отношению к музыкальному произведению (и типу произведения) указывает прежде всего на особый характер тематизма, вобравшего черты бытовых и фольклорных музыкальных жанров (песенный, танцевальный тематизм), обладающего национальной характерностью звучания. Семантика этих жанров способствует конкретизации содержания произведений, возникновению ассоциаций между музыкальными (песня, танец) и внемузыкальными (картины народной жизни)

реалиями. Той же цели служат приемы звукоизобразительности, орнаментика, характеристические ритмические фигуры, колористические возможности гармонии, оркестрового письма и т. д. В композиции таких произведений доминируют «формы, базирующиеся на принципе тождества» (Б.В.Асафьев). Преобладают вариационная форма и вариационно-вариантный принцип изложения и развертывания музыкального материала, играющие не только самостоятельную роль, но и вступающие во взаимодействие с другими формами и композиционными принципами. В этих случаях даже сонатная форма насыщается вариационностью и варианностью. Акцентируется не производный либо монотематический типы контраста, а сопоставление, чередование «звуковых картин», в процессе развития достигается не столько принципиально новое качество звукового мира, сколько демонстрируются все новые грани исходного народно-бытового образа либо «выстраивается» вереница таких образов.

Даже те симфонические произведения, которые условно именуется жанровыми, тяготеющие «больше к выражению чувства, чем живописи» (как отмечал Л.Бетховен в программе своей *Пасторальной симфонии*), обладают элементами семантики, служащими ассоциативному воспроизведению облика предметов, объектов «внешнего» мира. Внешнее (объективное) здесь постоянно и рельефно «просвечивается» через внутреннее (личностное, субъективное), порой на первый план выходят репрезентируемые музыкой картины народного быта, природы; им созвучны чувства автора, ими «иллюстрирует» он свой «рассказ». Все это характерно для явлений эпического рода.

Иными словами, музыкальные произведения, относимые к «жанровому типу» симфонизма и симфонии, поддаются родовой атрибуции, важнейшие их свойства соответствуют признакам эпического рода. Впрочем, необходимо помнить о неоднородности эпоса, многогранности его проявлений. Сравнивая с этой точки зрения жанры музыки и литературы, можно прийти к допущению, что жанровый тип симфонии обладает большей степенью обобщенности художественных образов в сравнении с очерком, рассказом, но его концептуальная основа не столь широкоохватна и глубока, как в эпосе или романе (музыкальным эквивалентом эпоса либо романа можно считать собственно эпическую симфонию).

Возможностью включения жанрового симфонизма в орбиту симфонизма эпического целесообразно воспользоваться, если руководствоваться стремлением к непротиворечивой, исходящей из единого критерия (родовая атрибуция) классификации типов

симфонизма.

Сама же родовая атрибуция художественных явлений весьма проблематична. В музыковедении – в отличие от литературоведения – обычно не пересматривается число (количество) родов, но остро ставится вопрос о соотношении главных и подчиненных родов. При этом разные ответы возникают в процессе сопоставления типологического и культурно-исторического, тем более – конкретно-индивидуального подходов к проблеме иерархии родов.

Боря на вооружение типологический подход, литературоведы Г.Н.Поспелов и А.А.Карягин считают, что эпос и лирика являются основными родами словесного творчества, а драма – родом побочным, выявляющимся в результате взаимодействия литературы и других искусств, особенно театра. В.В.Кожин выдвигает иную типологию литературных произведений, разделяя их на событийно-повествовательные и импульсивно-лирические⁴³. В теоретическом музыкознании достаточно прочно утвердилось положение, согласно которому «из всех трех родов музыки конститутивно присущ только один – лирика ... И драма, и эпос возникают в музыке как бы поверх ее исконной лирической природы, не уничтожая ее, а лишь преобразуя в своих целях, – отметил М.Г.Арановский. – Иными словами, музыка фактически не может быть ни эпосом, ни драмой по своим исходным свойствам и способна лишь так организовать, чтобы моделировать собственными средствами их свойства»⁴⁴. Действительно, и субъектно-объектные связи в структуре художественного содержания (слияние позиций автора, рассказчика, героя, преломление художественного мира сквозь призму «лирического героя», по существу тождественного авторскому «я»), и принцип его репрезентации (монолог, исповедь, выражающие чувства человека, его отношение к себе и миру), присущие лирическому роду, характерны для музыки и прежде всего для ее жанров, не подчиненных прикладным задачам⁴⁵.

Тем не менее, принадлежность большей части неприкладной музыки к лирическому роду не исключает возможности и необходимости вычленения *собственно лирических* произведений и установления отличия между ними и произведениями, пусть и условно, эпическими и драматическими. Основанием для специального выделения лирических сочинений в музыкальном искусстве, вообще тяготеющем к лирике, можно считать коррекцию родовой атрибуции такими факторами, как пафос музыкального произведения, его модус, «основной эмоциональный тон»⁴⁶. Данные факторы целесообразно учитывать, не подменяя ими родовую атрибуцию, как это сделал швейцарский литературовед Э.Штайгер⁴⁷. Рациональный элемент концепции Э.Штайгера выступает, когда

исследователь дифференцирует род и образную «тональность» или «настроение» (что близко к пафосу, модусу) литературных явлений, приводя, скажем, такой пример: отношение между понятиями «лирика» и «лирический» можно уподобить корреляции терминов «человек» и «человеческий» в том смысле, что не каждый человек человек, как не каждое лирическое (по образной тональности) произведение обязательно принадлежит лирическому роду⁴⁸.

Если Э.Штайгер дифференцирует род и настроение литературных произведений с целью пересмотра родовой атрибуции, то Ф.Шиллер и В.Г.Белинский намечают пути к подходу, названному П.Хернади перекрестным или полицентрическим, то есть учитывающим и родовую принадлежность, и модус (настроение), пафос⁴⁹. Кроме того, П.Хернади специально выделяет масштаб или глубину (Scope) художественного мира произведений, разделяя их на группы, именуемые концентрическими, кинетическими и экуменическими⁵⁰.

Полицентрический подход к музыкальным произведениям и их типам по существу издавна употребляется в музыковедении, где в отличие от литературоведения, он выражен не столько в специально разработанных теоретических построениях, сколько в эмпирических формах, о чем свидетельствуют определения типов симфонизма и жанровых разновидностей симфонии, совмещающие атрибуцию родовых качеств и пафоса, модуса, «настроения»: «героико-драматический», «героико-эпический», «лирико-эпический», «лирико-трагедийный» и т. п.

Более того, оба фактора – род и модус (пафос) учитываются и в дефинициях, выраженных одним словом (без употребления составных слов): «лирический», «драматический», «эпический». Так, говоря о лирическом типе симфонизма и соответствующей разновидности симфонии, обычно имеют в виду не только признаки лирического рода (слияние позиций автора, рассказчика и героя, выражение состояний, концентрация внимания на «остановленном мгновении»), но и особое качество настроения, специфическую «образную тональность». Именно образная тональность, модус влияют на внутреннюю дифференциацию лирических произведений: лирико-трагедийные, лирико-скерцозные, лирико-элегические и т. д. Подобно этому, дефиниция «эпический» указывает, с одной стороны, на имитацию музыкальными средствами повествования, причем сюжет насыщается картинной изобразительностью, «лирическими отступлениями», функциональное размежевание позиций автора, рассказчика и героя, чередование разных смысловых планов, «пластов» содержания, концентрацию внимания на объективных явлениях и процессах (родовые свойства эпоса). С другой стороны, здесь сильно сказывается «интонация рассказчика» (эпический

модус), отличающаяся от интонаций «переживающего» действующего лица и автора⁵¹ (вспомним гегелевское выражение «поэт отступает» и аристотелевскую характеристику: «Подражать... можно, рассказывая о событии, как о чем-то отдельном от себя...»).

Заметим попутно, что термин «эпический» употребляется в искусствоведении XX в. еще в одном значении, сформулированном Б.Брехтом в теории и практике «эпического» театра (театра неаристотелевского, «условного», «театра представления»)⁵². Эффект очуждения («*Ferfremdungseffekt*»), играющий ключевую роль в этом театре и связанной с ним драматургии, предполагающей «показ» привычного с необычных сторон, в шокирующе новых ракурсах, сопряжен с резкими и обнаженными переключениями пространственных и временных планов, «вмонтированием» в сюжет острохарактеристических ситуаций, а также иллюстраций, авторских разъяснений (моралите) и т. п.

В чисто инструментальной музыке аналогичный эффект может быть достигнут в результате совмещения либо чередования «своего» и «чужого» материала (последний по-новому звучит в контексте авторского стиля и наоборот). Совмещение современного и старинного начал (музыкальных лексем, жанров, композиционных структур) с образованием принципиально нового качества (синтез) характерно для явлений неоклассицизма в музыке. Чередование «своего» и «чужого» слова осуществляется в полистилистических сочинениях и особенно отчетливо проявляется при употреблении техники коллажа. В новом контексте «чужое слово» выступает, естественно, иными своими гранями, чем в оригинале, «очуждаясь» от него, а «свое» слово, объективизируясь через связь с «чужим» словом, утрачивает субъективно-лирический настрой, приобретая модальный оттенок «интонации рассказчика».

В тех случаях, когда разновидность симфонии именуется драматической, в ней проявляются свойства драматического симфонизма. Музыка «моделирует» сюжет через имитацию действий героя (героев), а сам сюжет разворачивается по законам драмы: экспозиция, кульминация и развязка конфликта, жесткие причинно-следственные связи «музыкальных событий», достижение качественно нового результата в процессе развития. При этом названные родовые качества драмы сочетаются с динамичными изменениями модуса (производный контраст тем-образов, их постоянные преобразования), преобладают такие разновидности пафоса как героика, драматизм, трагизм.

Важно учитывать разные оттенки эпитета «драматический» в зависимости от масштаба, протяженности, времени звучания произведения. В высокоразвитых сонатных композициях,

воплощающих драматический конфликт, являющихся основами крупных одночастных сочинений либо разделами циклических форм, имеются условия (прежде всего временные) для развертывания «музыкального сюжета» по законам драмы и в то же время воплощается пафос драматизма. Миниатюры же, в силу скромных масштабов, не дают возможности длительного многофазного сюжетного развертывания а потому эпитет «драматический» по отношению к инструментальным пьесам «малых форм» указывает в основном на драматизм как разновидность пафоса, «эмоционального тона».

Таким образом, в инструментальной музыке сюжетная организация художественного содержания (точнее – воплощение музыкальных эквивалентов сюжета)⁵³ может быть осуществлена наиболее успешно в сочинениях крупных форм и, прежде всего, в симфонии. Симфонии драматического и эпического типов сближает сюжетная логика, различаются же они способами интерпретации сюжета и несхожестью модусов. Симфония лирического типа обладает особым модусом и сюжетом (лирический сюжет⁵⁴). Его семантическими ячейками являются состояния, тогда как в драматическом сюжете – действия (акции), а в эпическом – события. Однако термины «действие» и «событие» в чисто инструментальной музыке имеют не менее условный характер, чем понятие «сюжет». Несмотря на то, что музыка европейской профессиональной традиции выработала весьма совершенные механизмы для воссоздания собственными ресурсами функциональных эквивалентов сюжета, фабулы, события, акции, они в симфонических произведениях нереализуемы в том виде, в каком существуют в литературе и театре. Лирический сюжет (связь состояний) трудно дифференцировать в специфически музыкальном выражении с сюжетом, воплощаемым через действие (драма) или повествование (эпос), если не учитывать разновидности пафоса, музыкальные модусы, создающие «атмосферу», «эмоциональную тональность» лирического созерцания, активного действия либо рассказа.

Резюмируя основные аспекты соотношения жанровой и родовой атрибуции симфонической музыки, можно заключить, что родовая атрибуция играет важную самостоятельную роль и в то же время, способствуя постижению общего и особенного в организации художественного содержания произведений, затрагивает сферу драматургии и внутреннюю структуру жанра (его структурно-семантическую основу). Дифференциация лирического, эпического, драматического родов повлияла на классификацию типов симфонизма, а через отношение к ним конкретных музыкальных сочинений – на установление принадлежности последних к

соответствующим жанровым разновидностям (лирическая, эпическая, драматическая симфонии). Важным дополнительным фактором такой дифференциации становится образно-содержательный модус, пафос сочинений.

Таким образом, разделение художественных произведений на лирические, эпические, драматические – процесс многоаспектный, родовой его «срез» не является ни доминирующим, ни тем более, единственным. Такое разделение наиболее целесообразно в литературе (хотя и здесь исследователи не единодушны), в музыке же оно, как было показано, носит во многом условный характер. Меняющуюся степень условности наиболее отчетливо выявляет культурно-исторический подход к художественным явлениям, на что по-видимому, впервые в российском литературоведении обратил особое внимание А.Н. Веселовский в своей *Исторической поэтике*⁵⁵, а в области теории симфонизма – И. И. Соллертинский⁵⁶.

Исторический путь симфонии был в прошлом отмечен произведениями, поддающимися определенной и даже однозначной родовой атрибуции, характеризующимися однонаправленными, взаимоусиливающимися проявлениями родовых признаков, образных модусов и пафоса. Драматический пафос и героико-патетический модус свойственны симфониям-драмам Л. Бетховена (прежде всего *Пятой симфонии*). Лирический модус преобладает в лирико-песенных симфониях Ф.Шуберта (*Неоконченная симфония*), Ф.Мендельсона-Бартольди (*Шотландская симфония*), Р. Шумана (*Четвертая симфония*). Принципы эпического симфонизма наиболее последовательно выразились в австрийской музыке в *Большой симфонии* Ф. Шуберта и мажорных (с *Четвертой* по *Седьмую*) симфониях А. Брукнера, в русской музыке – в симфоническом творчестве М. Глинки и композиторов *Могучей кучки*.

Вместе с тем приведенные общеизвестные характеристики носят достаточно приблизительный характер, так как подводят «общий знаменатель» под всё многообразие содержания крупных циклических произведений. Нельзя не учитывать специфику пафоса, модуса, родовых особенностей отдельных частей цикла и даже разделов внутри них. Так, например, драматическое начало, присущее первой части и скерцо *Пятой симфонии* Л.Бетховена, контрастно оттеняется лирико-эпическим строем медленной части и героико-эпическим – финала. Драматический компонент постоянно дает знать о себе в лирико-песенной *Неоконченной симфонии* Ф.Шуберта и выходит на первый план в кульминационных зонах (сдвиг в побочной партии, разработка) сонатной формы первой части. Не поддается однозначной родовой атрибуции и *Девятая симфония* Л. Бетховена, сочетающая элементы героического эпоса (финал),

философской лирики (третья часть) и драмы (первая и вторая части). Совмещение разных модусов, разновидностей пафоса, родовых признаков стало характерным для многих явлений позднеромантической симфонической музыки (симфонические поэмы Ф.Листа, затем – Р.Штрауса, последние симфонии А.Брукнера, подавляющее большинство симфоний Г.Малера).

В симфонической музыке XX в., отличающейся плюрализмом идейно-художественных решений, национально-культурных традиций, стилевых манер, можно найти произведения, концентрирующие принципы в основном эпического или по преимуществу драматического либо лирического симфонизма. Например, эпическая описательность, картинность присущи большинству симфонических картин, рапсодий, к которым часто обращались композиторы стран Восточной Европы, России, Украины в 30-е и 50-е гг. В зарубежной симфонической музыке первой половины XX в. к эпическому типу наиболее явно тяготеет симфония *Турангалила* О.Мессиана, воплощающая музыкальными средствами «эпопейное» мирозерцание. Совершенно иной аспект понятия эпический, не связанный ни с эпопейным мирозерцанием, ни с описанием народного быта и природы, выступает в «малых формах» симфонической и камерной инструментальной музыки П.Хиндемита (*Kammermusik*), Х.Эйслера (*Маленькая симфония*), воссоздающих в остраненном, «очужденном» ракурсе (сродни эффекту очуждения в «эпическом», «условном» театре Б.Брехта) интонационные формулы, композиционные структуры, музыкально-выразительные средства эпохи барокко, возрожденные и включенные в звуковой мир музыки XX в. Не менее существенному размежеванию подверглись и симфонии лирического рода. На одном полюсе здесь незатейливые лирико-песенные сочинения (достаточно вспомнить о линии «песенного симфонизма» в русской музыке 30-х гг.), на другом – интеллектуально усложненные «симфонические медитации» (В.Лютославский, К.Хартман, А.Дютый).

Внутриродовая дифференциация (сопровожаемая неоднозначностью трактовки эпоса, лирики, драмы) и даже поляризация произведений и их групп в симфонической музыке XX в. сочетаются с явно выраженной тенденцией к взаимодействию разных родов, модусов, разновидностей пафоса в рамках конкретных симфонических сочинений. Такое взаимодействие более всего характерно для симфоний и симфонических поэм. И не случайно вопросы о внутриродовом членении и взаимодействии родов неизбежно затрагивают даже те исследователи, которые берут за основу классификации жанровых разновидностей симфоний в XX в. их принадлежность к драматическому, эпическому и лирическому

типам. (С этой точки зрения показательно фундаментальное исследование Е. С. Зинькевич, посвященное украинской симфонии 70-х – начала 80-х гг.⁵⁷.) Производя разделение симфоний на драматические, эпические и лирические (главы III - V), Е.С.Зинькевич показывает в процессе анализа соответствующих произведений несамостоятельность проявлений драмы, эпоса и лирики, тяготеющих к разным формам взаимодействия, трактуемым как «следствие полигенеза», а также «типологических скрещений». Поэтому результаты исследования индивидуализированных сочетаний в конкретных произведениях драматического, эпического, лирического начал выходят далеко за рамки избранной автором системы классификации симфоний.

Продолжая конкретно-региональные наблюдения, отметим, что в симфонической музыке Молдовы ведущие позиции занимают произведения лирико-эпического характера. Они оттеняют симфонические сочинения, включившие драматический компонент. В каждом конкретном случае наблюдаются особые взаимоотношения родов, модусов, разновидностей пафоса, выделяются те или иные доминанты. Именно эти сочетания и доминанты представляют, на наш взгляд, основной исследовательский интерес. Их изучение позволяет определить специфику организации образного мира симфонических произведений на основе сравнения их друг с другом и с «эталонными» репрезентантами эпического, драматического и лирического типов симфонизма.

Традиция разделения симфонических произведений на драматические, эпические, лирические учитывается в данной работе. Тем не менее, такое разделение, в силу указанных выше причин, не может служить ни главным, ни, тем более, единственным критерием классификации жанров симфонической музыки.

Избранные нами критерии выведены из самой внутренней структуры жанра, из особого соотношения содержания и формы – важнейших сторон произведения и, соответственно, художественного жанра как типа произведения. Поскольку «форма репрезентативна по отношению к содержанию» (М.Г.Арановский), через изучение формы познается не только она сама, но и соответствующее ей содержание. С точки зрения отношений индивидуальных форм к типовым композиционным структурам разнообразные симфонические сочинения композиторов Молдовы, независимо от их программных заголовков (если таковые имеются) и авторских жанровых наименований, можно систематизировать по их тяготению к трем основным группам. Первую составляют симфонические миниатюры, вторую – произведения, написанные в крупных одночастных формах, третью – сочинения, которым свойственны циклические

инструментальные формы (сонатная и сюитная)⁵⁸. В каждой группе имеются определенные жанровые доминанты (так, например, во вторую группу входят в основном симфонические увертюры, поэмы, рапсодии, а в третью – симфонии и симфонические сюиты), воплощающие специфические принципы организации художественного содержания, логики музыкальной композиции (сравним дискретность композиции сюиты и «монокристаллическую фазовость», непрерывность музыкального процесса в поэме).

Другой аспект, дополняющий, корректирующий жанровую атрибуцию музыкальных сочинений, выступает в процессе сравнения их исполнительских составов между собой и с типовыми составами. С этой позиции в инструментально-симфонической музыке XX в. выделяются опусы для симфонического оркестра большого состава, для малого симфонического оркестра, камерного оркестра и даже ансамбля солистов (последние смыкаются со сферой камерной инструментальной музыки), сочинения для нетрадиционных (ненормативных) исполнительских составов, которые, впрочем, нехарактерны для симфонической музыки Молдовы в отличие от симфонического творчества во многих других регионах Европы. Особняком стоят вокальные симфонии, занявшие промежуточное положение между жанрами симфонической и вокальной музыки, демонстрирующие разные формы связей поэзии и музыки. Здесь же заметим, что в Молдове редко встречаются произведения, акцентирующие взаимодействие музыки и театра (например, явления «театрализованного» и «хореографического» симфонизма).

Как известно, жанр содержит сведения о стиле, так как историческая память жанра запечатлевает его стилевые интерпретации. В данном контексте представляют ценность те положения теории стиля, которые соприкасаются с теорией жанра и способствуют дальнейшему осмыслению тенденций жанрообразования⁵⁹.

Проследивая типологическое сходство между процессами стилевых и жанровых взаимодействий, можно провести дальнейшее сравнение явлений, обозначаемых понятиями «синтетического стиля», «многоголосого стиля» и «жанровой многосоставности», жанровой «многосоставности и переменности»⁶⁰. Сходные процессы (тяготение к совмещению разных конструктивных элементов, переменности их функций) в сфере музыкального формообразования более всего характерны для свободных и смешанных форм. С этой точки зрения вполне обоснована попытка провести аналогии между тенденциями жанро-, стилевых и формообразования для прояснения сущности жанровых

взаимодействий, заявивших о себе в симфонической музыке последних десятилетий. В это время особенно активные преобразования претерпела симфония, которая все реже воспроизводила свой жанровый канон, преобладали «поиски альтернативы канону» (выражение М.Г.Арановского) и приращивания его значений за счет ассимиляции и интеграции симфонией свойств других концертных жанров (симфонической поэмы, концерта, камерного ансамбля, кантаты, вокального цикла).

Для обозначения жанровых микстов, симфонических произведений, многосоставных в жанровом отношении, возможно ввести рабочее понятие «свободно-смешанный жанр» (по аналогии со свободными и смешанными формами)⁶¹. Подчеркнем, что свобода исходного выбора соединений жанровых компонентов, как правило, не исключает установления координационных и даже субординационных отношений между ними в результате. И в этом случае уместны параллели с процессами формо- и стилеобразования. В симфонических произведениях, представляющих «свободно-смешанные жанры», обычно обнаруживаются определенные жанровые доминанты, подобно тому, как существуют конструктивные (тектонические) доминанты в свободных формах и стилевые доминанты в явлениях, демонстрирующих синтетический тип стиля. Последние были метко названы «полюсами стилевого притяжения» (выражение Г.В.Григорьевой⁶²). По полюсам притяжений можно классифицировать стили произведений, индивидуальные композиторские стили синтетического типа и даже стили эпох. Сходный критерий способен быть рабочим инструментом классификации смешанных жанров, жанровых «гибридов».

Жанровые гибриды целесообразно дифференцировать в зависимости от силы влияния основных и «привитых» жанровых компонентов. Для обозначения наиболее репрезентативных из них предлагаем использовать понятие «полюсы или зоны жанрового притяжения» (по аналогии с «полюсами стилевого притяжения»). Так, например, в качестве полюса жанрового притяжения для концертной симфонии выступает инструментальный концерт, а для камерной разновидности вокальной симфонии – вокальный (песенный) цикл. Обнаружение полюсов жанрового притяжения особенно необходимо в процессе атрибуции сочинений с нейтральными (в жанровом отношении) названиями («пьесы для оркестра») и наименованиями, уводящими в сторону от музыкально-жанровой проблематики («Унисоны», «Арабески» и т.п.).

Изучение зон жанрового притяжения способствует

оптимизации исследовательской атрибуции музыкальных сочинений, выявлению специфики жанровых связей, жанровых мутаций и модуляций. Постановка данной проблемы позволяет дополнить и корректировать жанровую классификацию симфонических произведений, с учетом меняющихся ориентиров композиторского творчества. Определение полюсов жанровых тяготений направляет «исследовательский объектив» на базисные жанрообразующие элементы, на их соотношение с элементами периферийными, что может способствовать дифференцированному подходу по отношению к жанровой типологии и специфике художественных явлений.

Примечания

¹ Кузьмичев, И. Литературные перекрестки: Типология жанров, их историческая судьба. Горький, 1983. С. 34.

² Кроче, Б. Эстетика как наука о выражении и как общая лингвистика. М., 1920. С.41.

³ Tiegem, P. La question des genres litteraires // Helicon. V.1. Amsterdam; Naage, 1938. P. 95.

⁴ Mechonnick, H. Pour la poétique. P., 1970. V.1.P.45.

⁵ Кроче, Б. Указ. соч. С.43.

⁶ Цит. по: Чернец, Л.В. Литературные жанры (Проблемы типологии и поэтики). М., 1982. С. 51.

⁷ Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении: Роды и жанры литературы. М., 1964. Кн. 2. С. 11-17.

⁸ Там же. С. 351.

⁹ Кузьмичев, И. Литературные перекрестки ... С. 50

¹⁰ Арановский, М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. М., 1987. Вып. 6. С. 36.

¹¹ Чернец, Л.В. Литературные жанры ... С.9; Старчеус, М. Новая жизнь жанровой традиции / /Музыкальный современник. М., 1987. Вып. 6.

¹² Бахтин, М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 142, 162.

¹³ Томашевский, Б. Стилистика и стихосложение. Л., 1959. С. 502.

¹⁴ Кузьмичев, И. Литературные перекрестки ... С. 115.

¹⁵ Арановский, М. Указ. соч. С.9.

¹⁶ Бахтин, М. Эстетика словесного творчества. М., 1979. С. 239, 247, 279; Kohler P. Contribution a une philosophie des genres // Helicon. V. 2. Amsterdam; Leipzig, 1940. P. 139-151.

¹⁷ Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы. М., 1972. С.154.

¹⁸ Иногда их не очень удачно именуют родами (Сохор, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические

проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971. С.294; Соколов, О. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. Горький, 1977. С. 15–22), вводя в употребление тем самым еще один аспект понятия «род» кроме известного «рода литературного», подразумевающего деление родов на эпические, драматические, лирические.

¹⁹ И наоборот, «внешнюю структуру» жанра необходимо рассматривать в процессе изучения явлений прикладной и взаимодействующей музыки, а также с целью дифференциации их с жанрами «чистой» музыки.

²⁰ Арановский, М. Указ. соч. С. 32.

²¹ Бахтин, М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 49; Царева, Е.М. Жанр музыкальный // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М., 1974. Т. 2 С. 387; Арановский М. Указ. соч. С. 28.

²² Уровни музыкального содержания характеризуются в работах Е.В.Назайкинского, В.В.Медушевского, Е.Ручьевской (Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 42; Медушевский, В.В. Строение музыкального произведения в связи с его направленностью на слушателя. Автореф. дис ... канд. искусствовед. М., 1971; Ручьевская, Е. Об анализе содержания музыкального произведения // Критика и музыкознание. Л., 1987. Вып. 3. С. 76-81) и других авторов.

²³ Модус как музыкальная универсалия и в то же время как понятие, затрагивающее сферу содержания произведения, рассматривается Е.В.Назайкинским (Назайкинский, Е.В. Указ. соч. С. 193–195, 236 – 246).

²⁴ Дифференциация сторон (аспектов) понятия «симфонизм» произвела Н.С.Николаева (Николаева, Н.С. Симфонизм // Музыкальная энциклопедия. В 6 т. М., 1981. Т. 5. С.11).

²⁵ О толковании понятия род литературный см. в работе Г.Н.Поспелова (Поспелов, Г.Н.Эстетическое и художественное. М., 1965. С. 288–297). Об этом писали также М.Каган и В.Хализев (Каган, М. Морфология искусства: Историко-теоретическое исследование внутреннего строения мира искусства. М., 1972. С. 393–403; Хализев, В.Е. Понятие литературного рода (к истории вопроса) // Вестник Московского университета. Сер. IX: Филология. 1976. N 2.).

²⁶ Аристотель. Поэтика /Ред. и коммент. Ф.А. Петровского. М., 1957. С. 45.

²¹ Там же. С. 45–46.

²⁸ Гегель, Г.Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г.Ф. Соч. В 14 т. М., 1958. Т. 14. С.225.

²⁹ Античные мыслители об искусстве: Сборник статей. М., 1938. С. 78.

³⁰ Там же.

³¹ Здесь приведено резюме взглядов Й.Петерсена (Petersen J. Die Wissenschaft von der Dichtung. Berlin, 1939. S. 119-126).

³² Подробнее об этом см. в исследовании Л.В.Чернец (Указ. соч. С. 64).

³³ Бахтин, М. Вопросы литературы... С.90; Он же. Эстетика ... С. 279; Турбин, В.Н. Пушкин, Гоголь, Лермонтов: Об изучении литературных жанров. Л., 1978. С. 6–34.

³⁴ Обзор этих точек зрения имеется в работе И.Кузьмичева (Указ. соч. С. 22–23). Там же, со ссылкой на статью М.И.Дудучавы „Роды литературных произведений” (//Проблемы эстетики и теории литературы. Тбилиси, 1979. С. 169-175), рассматриваются выводы Л.Тимофеева и А.Богданова. Первый добавляет к традиционным трем родам еще три (лирико-эпический, художественно-исторический и сатирический), доведя общее число родов до шести. Второй исследователь говорит о восьми родах, прибавляя к трем общеизвестным еще пять: лирико-эпический, лирико-вокальный, литературно-публицистический, музыкально-драматический и кинодраматический.

³⁵ Поспелов, Г.Н. Теория литературы. М., 1978. С. 113, 117.

³⁶ Преимущества «перекрестной или полицентрической» классификации произведений выявляет Л.В.Чернец (Указ. соч.) в результате анализа множества отечественных и зарубежных исследований.

³⁷ Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке. М., 1984. С. 31.

³⁸ Вряд ли целесообразно придавать понятию род иной смысл, как это делает О.Соколов, дифференцируя роды в зависимости от характера отношения музыки к внемusicalным компонентам (Соколов О.Указ. соч. С. 15–22).

³⁹ Николаева, Н.С. Указ. соч. С. 11.

⁴⁰ И. И. Соллертинский употребил следующие эпитеты: монологический, субъективный, психологический, экстатический, шекспиризирующий, байронизирующий (Соллертинский, И. Исторические типы симфонической драматургии // Соллертинский, И. Исторические этюды. Л., 1963. С. 334–346). Некоторые из них прижились в музыковедении.

⁴¹ Petersen, J. Op. cit. S. 119.

⁴² Условность термина жанровый для определения соответствующего типа симфонизма и жанровой разновидности симфонии подчеркивала Н.С.Николаева в процессе характеристики *Четвертой, Шестой, Седьмой и Восьмой симфоний* Л.Бетховена (Николаева, Н.С. Симфоническое творчество [Бетховена] // Музыка французской революции XVIII века. Бетховен. М., 1967. С. 201).

⁴³ Поспелов, Г.Н. Теория литературы ... С. 113, 117; Карягин, А.А. Драма как эстетическая проблема. М., 1971; Теория литературы ... С. 130, 142.

⁴⁴ Арановский, М. Указ. соч. С. 19.

⁴⁵ Примечательно, что А.Н.Серов сравнивал музыку с лирической поэзией (Серов А.Н. Письма о музыке // Серов, А. Избранные статьи. В 2 т. М., 1957. Т. 2. С. 121), а многие поэты говорят о музыкальности лирической поэзии. О

конститутивно присущих музыке свойствах лирики писал Б.В.Асафьев (Асафьев, Б. Пути в будущее // Мелос. СПб, 1918. Ч. 2. С. 59). Подробное обоснование этого положения содержится в трудах Е.В.Назайкинского и Т.Ю.Черновой (Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции ... С. 157; Чернова, Т. Драматургия в инструментальной музыке ... С. 25, 28, 35,60; Чернова, Т. Лирика – род музыкальной организации // Проблемы музыкознания. М., 1975. Вып. 1.)

⁴⁶ Вопрос о пафосе художественного произведения наиболее полно освещен Е.Г.Рудневой и Г.Н.Поспеловым, который дифференцирует «разновидности пафоса» в литературе (героика, трагизм, драматизм, сентиментальность, романтика, юмор и сатира) и придерживается «перекрестной» классификации литературных произведений, ранее намеченной Ф.Шиллером и В.Г.Белинским. Последняя учитывает разновидности пафоса, родовую и жанровую типологию (См.: Поспелов, Г.Н. Проблемы исторического развития литературы ... ; Руднева, Е.Г. Пафос художественного произведения (из истории проблемы). М., 1977). Проблема музыкального модуса разработана Е.В.Назайкинским (Назайкинский, Е. Указ. соч. С. 239-249). Он определяет музыкальный модус как «целостное, конкретное по содержанию (то есть одно из множества возможных) художественное состояние, объективизируемое в музыке в различных формах, различными средствами и способами». Понятие «основного эмоционального тона» выделил Б.О.Корман – исследователь русской эпической поэзии (Корман, Б.О. Белинский об эмоциональном тоне лирической поэзии // Труды Воронежского государственного университета, 1963. С. 67). См. также: Днепров, В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1972. С. 107.

⁴⁷ Steiger E. Grundbegriffe der Poetik. Berlin, 1951. S. 207–210.

⁴⁸ Ibid. S. 232.

⁴⁹ Шиллер, Ф. Статьи по эстетике // Шиллер, Ф. Собр. соч. В 7 т. М., 1957. Т. 6. С. 439; Белинский, В.Г. Разделение поэзии на роды и виды // Белинский, В.Г. Собр. соч. В 3 т. М., 1948. Т. 2. С. 28–30.

⁵⁰ Анализ концепции П.Хернади см.: Чернец, Л.В. Указ. соч. С. 61–66.

⁵¹ Назайкинский, Е.В. Логика ... С. 245.

⁵² Брехт, Б. Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания. В 5 т. М., 1965. Т. 5. Ч.1.

⁵³ Принципы моделирования в музыке сюжетной логики, событийности рассмотрены в трудах И.Я.Рыжкина, Е.В.Назайкинского, И.А.Барсовой, Б.Каца (Рыжкин, И.Я. Сюжетная драматургия бетховенского симфонизма (пятая и девятая симфонии) // Бетховен: Сборник статей. В 2 ч. М., 1972. Ч.2; Назайкинский, Е.В. Указ. соч. С.59–70; Барсова, И.А. Симфонии Густава Малера. М., 1975. С. 377–382; Кац, Б. Сюжет в баховской фуге // Сов. музыка.

1981. N 10. С. 100-110).

⁵⁴ Петров, А. Лирический сюжет в инструментальной музыке // Сов. музыка. 1985. N9.

⁵⁵ Веселовский, А.Н. Историческая поэтика. Л., 1940.

⁵⁶ Соллертинский, И. Исторические типы симфонической драматургии ...

⁵⁷ Зинькевич, Е.С. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (70-е–начало 80-х годов). Дис ... докт. искусствовед. Киев, 1986.

⁵⁸ При характеристике конкретных произведений необходимо учесть также и промежуточные варианты – слитноциклические и моноциклические формы.

⁵⁹ Лобанова, М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990; Назайкинский, Е. Стиль и жанр в музыке. М., 2003.

⁶⁰ Днепров, В. О музыкальных эмоциях. Эстетические размышления // Кризис буржуазной культуры и музыка. М., 1972. С. 123–124; Медушевский, В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. М., 1984. Вып. 5. С. 17; Чернец, Л.В. Указ соч. С. 23; Сохор, А. Теория музыкальных жанров ... С. 300.

⁶¹ Свободную и смешанную концепции жанра (соответственно, «либрожанр» и «полижанр») отделяет друг от друга Г.Дауноравичене, противопоставляя им «моножанр» (Дауноравичене, Г. Некоторые аспекты жанровой ситуации современной музыки // *Laudamus*. М., 1992. С. 100).

⁶² Григорьева, Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века: 50–80-е годы. М., 1989. С.14.