

## 2. Культурологический контекст эволюции

...Я не боюсь приводить исследуемый (музыкально-исторический. — П. С.) процесс к ритму как первозакону...; та ритмическая закономерность процесса звуковоплощения, о которой теперь идёт речь, отнюдь не вызвана желанием представить историю музыки, как нескончаемый ряд отбиваемых тактов. Совсем наоборот: сводя процесс к ритмизации как первозакону, я подчёркиваю, что речь идёт о процессе, а не об отложениях его, о процессе, рассматриваемом динамически, где каждая стадия есть новообразование (реакция) и где, следовательно, ритмизация проявляется как начало пульсирующее, как регулятор жизненного процесса, не как начало, извне навязанное организму чьей-либо мифической волей, а как закономерное проявление самого жизненного



процесса в сменах, подобных приливу — отливу или пульсации крови. Ритмизация музыкально-исторического процесса и отличается от механического чередования и от ритма, мыслимого как абстракция, своей, я бы сказал, динамической наполненностью, т. е. постоянными интонационными реакциями в ритмующемся материале.

Б. В. Асафьев [654, с. 76]

Двенадцать столетий в глубь истории от колыбели барочного стиля — от XVII в., ныне столь близкого и созвучного нам, — отделяют его от катастрофической эпохи гибели рабовладельческого античного мира. V в. очертил другую историческую грань в развитии европейской цивилизации.

В 476 г. начальником наемной варварской дружины, вождем небольшого германского племени скиров Одоакром был низложен последний римский император Западной Римской империи малолетний Ромул Августул. Некогда цветущее и могущественнейшее государство рухнуло под натиском примитивной силы. Средневековье и неразрывно связанный с ним феодализм вступали в свои права через безжалостное разграбление и уничтожение античного мира. «Когда погас самый блестящий свет, когда отсечена была глава Римской империи и, скажу вернее, целый мир погиб в одном городе, онемел язык и был я глубоко унижен», — таков отклик крупного христианского писателя Евсевия Иеронима на свершившуюся историческую реальность. Христианская религия, более чем за четыре столетия до падения Рима предвосхитившая и наметившая полюса духовного притяжения средневекового европейца, явилась тем художественно-идеологическим «фильтром», который стилистически определил и отделил церковную средневековую музыку от множества средиземноморских и северных «варварских» интонационных влияний. Решительно отвергалось изнеженное, насыщенное хроматикой эллинистическое интонирование, почти весь музыкальный инструментарий. «Прочь, привычная для попок флейта, прочь, любовные соблазны, прочь, плачевный комос (народное праздничное гулянье в античную эпоху, сопровождаемое музицированием)! Но ведь тот же космос — все это бесчинство: собравшаяся на всеобщее бдение толпа, возбужденная вином и общением, и эта бесстыд-

ная отвага. Но если это сборище займется флейтами, псалтерионами, хоровым пением, плясками, хлопаньем в ладоши на египетский лад и прочим непристойным вздором, если отыщутся развязные, не знающие приличий люди, которые, чего доброго, примутся играть на кимвалах и тимпанах и оглашать собрание звуками этих инструментов лжи, — о, тогда нечего дивиться, что такое пиршество окончательно станет неким театром пьянства ... . Изнеженные напевы и плаксивые ритмы, эти хитрые зелья карийской музы, развращают нравы, своим разнузданным и коварным искусством незаметно вовлекая душу». Перед нами строки из сочинения «Педагог» [557, с. 97] одного из образованнейших греческих писателей рубежа II—III вв. Тита Флавия Климента Александрийского, возглавившего церковную школу в Александрии и положившего начало оформлению христианской идеологии, исторически заложившей духовный базис последующей 12-вековой Средневековой феодальной формации V—XVI вв.

Суровый монодийный диатонический строй псалмодии, основанный на речитации поэтических культовых латинских молитвенных текстов, а также более мелодически развитые, структурно оформленные гимны, открытые влиянию народных танцевально-песенных интонаций, составили жапрово-стилевую основу западноевропейского христианского средневекового профессионального музыкального мышления. Последнее уже со II в., т. е. более чем за три столетия до обозначения средневековой европейской феодальной формации, отразило сущность ее духовной надстройки в интонационной плоскости. Проповедь отказа от изнеженной роскоши позднеэллинистического музыкального выражения, эклектичного, перенасыщенного разнородными влияниями, т. е. от всего того, что сигнализировало об упадке этической культуры клонящейся к закату античной рабовладельческой формации, составила сущность зарождающейся новой музыкально-эстетической феодальной идеологии. «Пусть любовные песни убираются куда-нибудь подальше! Наши песни должны быть гимнами во славу бога... Гармонии следует принимать строгие и целомудренные; должно гнать возможно дальше от нашего мужественного умонастроения те изнеженные



гармонии с их коленчатыми переливами, которые коварной своей изощренностью внушают людям склонность к роскоши и распущенности. Напевы же суровые, нравственные и чистые далеки от пьяной необузданности. Итак, оставим хроматические гармонии бесстыдным попойкам и пестро разодетой, как то подобает гетерам, блудливой музыке» [557, с. 100].

Так, отмеченный нами автор стремится изменить положение вещей в позднеэллинистическом обществе: через принятие не только христианского строя верования, чувствования, но и через целостную перестройку мышления, в том числе и музыкального. Таким образом, в недрах поздней античности в христианских общинах с начала нашей эры формировалась идеология будущего средневекового феодального мира в тесном взаимодействии с процессом строжайшего интонационно-стилевого отбора музыкальных выразительных средств из величайшего множества влияний средиземноморских и восточных культур. Благодаря этому процессу уже с предварительного нулевого этапа, т. е. со II по V в. (христианская антика) в Западной Европе начинает складываться стиль церковной католической музыки.

Итак, этап со II по V в. можно считать вступительным, предварительным периодом становления и отработки самой общей — образно-стилевой — организации (координации) западноевропейской культовой профессиональной музыки. Если мы воспользуемся системой обозначений разделов, существующих в античном риторическом *dispositio*, то отмеченный предварительный этап возможно обозначить функцией *exordium* (вступление, сокращенно *Ex*). В пределах данного этапа также происходит, как уже отмечалось, не только стилевая, но и жанровая селекция, в ходе которой выделяется, с одной стороны, псалмодия палестинского (древнееврейского) происхождения, пришедшая в Западную Европу через Византию, а с другой стороны, более «коммуникабельные» гимны, неразрывно связанные с многонациональной фольклорной культурой (греческой, византийской, сирийской, еврейской).

Говоря о стиле музыкального мышления на данном этапе (христианская антика II—V вв.), невозможно не дать его архитектурную параллель. В работе «Тысяче-

летнее развитие архитектуры» [70] ее авторы дают следующий необходимый в данном случае социокультурный контекст: «Христианство после своего возникновения очень быстро распространяется на восток и на запад и уже в середине I в. (нулевая — фаза зарождения для этапа II—V вв. — П. С.) проникает в столицу Римской империи. После признания христианства миланским эдиктом 313 г. ... в Римской империи возникает раннехристианская архитектура (прежде всего при строительстве церквей). Первоначально христиане собирались в помещениях больших жилых домов. <...> Собраниями верующих и проведению служб больше всего соответствовали пространства типа римских базилик. <...> Христианская базилика берет начало от одного из типов гражданских базилик — залов императорских дворцов. Таким образом, уже в самом начале развития существовал тип здания, отвечающий требованиям проведения собраний большого количества людей, внимание которых должно быть обращено к одному месту, к алтарю. Пространство чаще всего разделялось на три нефа, но иногда на пять. Средний неф был шире и выше, чем боковые и освещался сверху через окна (базиликальный способ). Главный неф, первоначально не имевший подшивного потолка, закрывающего конструкцию перекрытия; отделялся от боковых нефов колоннами и заканчивался апсидой. Организация пространства подчинена назначению сооружения. Перед базиликой размещался «райский двор», связанный с входной частью (нартексом) и далее с главным нефом. В боковые нефы женщины и мужчины входили отдельно. В главном нефу перед алтарной частью было выделено место для хора, а к нему примыкали кафедры. В пространстве апсиды стоял алтарь» [70, с. 61].

Нетрудно отметить во всех элементах данного описания генерализующую идею Единства перед ликом Единого, бога. Несомненно, что монодийное интонирование бесстрастного, отрешенного, возвышенного характера, являющееся основой псалмов и гимнов, подобным образом заключало в себе идею несокрушимого единства перед очищающим, карающим и спасающим лицом бога. Иным оно быть не могло в отличие от вокально-инструментальной гетерофонии, пышного, декоративного, показ-



ного искусства Римской империи. Идея единения в вере обусловила прежде всего стилевую определенность, замкнутость и ограниченность от пока господствующего стихийного многообразного интонирования саморазрушающейся Античной цивилизации.

Механизм преемственности, проявляющейся в наложении музыкально-исторических периодов, обнаруживает свое действие на различных масштабных уровнях. С одной стороны, происходит «модуляционное» сопряжение этапов. Так, например, отмеченный нулевой этап *exordium* (II—V вв.) накладывается на первый этап *narratio* (V—VIII вв.) через «общий элемент» — V в. Принцип наложения более высокого порядка наблюдается при стыке античности и средневековья. При этом «посредствующим» элементом в гигантской социально-художественной модуляции от Античной к Новой цивилизации является период столкновения позднеэллинистического и раннехристианского художественного мышления, в том числе и интонационного — II—V вв. (*Ex*). Данный социокультурный этап связан с постепенным разложением Римской империи — оплота Античного мира, государства, в свое время (во II в. до н. э.) завоевавшего все средиземноморские страны от Пиренеев до Малой Азии, включая и Элладу. Таким образом, II—V вв. одновременно являются заключительным этапом (*conclusio*) для 24-вековой Античной цивилизации (в данный временной цикл мы включаем и прагреческую критомикенскую культуру от XX в. до н. э. и даже раньше — от XXIII в. до н. э., если принимать во внимание нулевой этап — *exordium*).

На нулевом этапе (со II по V в., *exordium*) складывается жанрово-стилевая координация музыкального мышления. Характерной параллелью в области архитектуры на данном временном протяжении является формирование жанрово-смыслового архитектурного аналога: базилики (модели вытянутого прямоугольного здания, разделенного внутри продольными рядами колонн на несколько частей — нефов). Знаменательна функциональная модуляция этой основной для Новой цивилизации конструкции (сопоставимой в какой-то мере с хорovým гимном): от предназначенности зданий этого типа для сугубо государственных операций (у древних рим-

лян: суда, торговли и т. д.) к их культовой роли. С данного же периода базилика явилась основой для христианского храма, и именно благодаря своему коммуникативному характеру. Подобным образом был функционально переосмыслен гимн — форма хорового пения, берущая свое начало от древнейших культур Египта и Месопотамии и далее — Древней Греции (Гомер, Анакреон, Пиндар). Вобрав в себя признаки различных культовых песнопений (дифирамба, просодии, проомии, паянны и т. д.), данный праантичный жанр в эпоху эллинизма являлся важнейшим при совершении языческого религиозного обряда. Впитав в себя на этапе христианской античности (II—V вв.) сирийские, византийские и еврейские интонационные элементы и спроецировавшись на библейские тексты, гимн переменил свою культовую функциональность от языческой к христианской точно так же, как базилика: от государственно-гражданской к христианской (в период империи II—V вв., особенно после признания христианства Миланским эдиктом о веротерпимости 313 г., узаконившим основы раннехристианской архитектуры и музыкальной литургии).

Поразительны и другие параллели на этапе (I) II—V вв. в сопоставляемых искусствах. Монументальное римское архитектурное строительство, базирующееся на арочно-сводчатой конструктивной системе (в отличие от древнегреческой стоечно-балочной системы) вызвало к жизни такие замечательные памятники Империи в Риме, как амфитеатр Флавиев (Колизей) (80 г.), арка Тита (81 г.), Пантеон («Храм всех богов», 115—125 гг.), базилика Максенция (307—312 гг.), термы Каракаллы (начало III в.) и т. д. Характерные черты римской архитектуры этого периода — гигантомания, перегруженность деталями, декоративность (достигавшаяся, в частности, посредством применения фиктивных ордерных стоечно-балочных конструкций — «украшения архитектуры архитектурой»), парадность, пышность, импозантность, самодовлеющее величие, цветовая пестрота, полистилистика, кстати, характерная вообще для художественной жизни в эпоху военизированных «сверхдержав».

Великолепие, роскошь, рассудочное совершенство, штампованность, холод, дегуманизованность — вот тот характернейший образно-стилевой комплекс поздней



Античности, которому суждено было уйти вместе с развитым рабовладельческим строем. - Близкие качества имела и музыка Римской империи: увлечение виртуозностью, бытование громкозвучных ансамблей и разнообразнейших инструментов (в том числе лифы, лиры, цимбал, замбики, полифтонгона, тригонона, сиринкса, авлоса, рога, свирели, вавилонской волынки, водяного органа-гидравлоса и т. д.), огромных хоров с пышным инструментальным сопровождением, стилевая интонационная эклектика, пестрота, несамостоятельность, заимствованность музыкальных школ (Греция, Сирия, Египет и т. д.). Стремительная интонационная энтропия поздней античности с жесткой неумолимостью, таинственно сопрягаясь и резонируя с близкими тенденциями в архитектуре, свидетельствовала о приближающейся катастрофе обезумевшего от власти, богатства и наслаждений, бездуховного, бесчеловечного саморазрушающегося рабовладельческого мира. Однако именно этот самообесценившийся мир явился живительной, мощной базой для развития современной — Новой цивилизации (V — XX... вв.), точно так же, как Античная цивилизация, обозначенная в своем начале критомикенской культурой (*exordium*: XXIII—XX вв. до н. э.), расцвела на базе древнейших духовных и материальных достижений Египта, Месопотамии, Ирана, Индии, Китая.

Параллели с архитектурой помогают сделать некоторые обобщения по музыкальному мышлению переходного этапа (христианская антика II—V вв.). Одной из характернейших черт данного времени (*conclusio* Античной цивилизации) является создание монументального музыкального и архитектурного искусства, поражающего прежде всего своей мощью, масштабностью и величием.

Непревзойденный вплоть до XIX в. грандиозный купол Пантеона (его диаметр, как и общая высота храма, равны 43,5 м); Большой цирк в Риме, вмещавший четверть миллиона зрителей (выполнял функцию ипподрома); Траянов мост через Дунай (проект греческого архитектора Аполлодора), превышавший 1 км; знаменитый акведук Понт-дю-Гард у г. Ним во Франции; колонна императора Траяна (Аполлодор) высотой 40 м в честь победы римских легионов в Дакии; самый круп-

ный римский храм Венеры и Ромы (построен при императоре Адриане в 76—138 гг.), расположен недалеко от Колизея) — все это символы гигантской Империи. Ее художественная жизнь всецело отражала тенденции монументализма. Грандиозные оркестры, оснащенные кифарами, авлосами, арфоподобными (псалтериум, тригон, самбика), лироподобными (барбитос, пектис, магадис), огромные духовные оркестры при военных легионах, мощные хоры — все это ушедшие атрибуты монументального, массового, парадного искусства высшего государства эпохи христианской антики — Рима. Следует отметить, что мощь архитектурного и музыкального звучаний возникла не без участия элементарного количественного принципа суммирования. Достаточно вспомнить мощный горизонтальный ритм арок Колизея, кстати сказать, усиленный вертикальным («аккордовым») принципом многоярусности.

Данный суммативный принцип является, пожалуй, наиболее существенным для Античной цивилизации. Сопоставим хотя бы конструктивную логику Парфенона (447—438 гг. до н. э., Иктин и Калликрат) и Большой древнегреческой совершенной музыкальной системы: в обоих случаях налицо принцип пространственного перемещения (транспозиции) одинаковых элементов (колонн, древнегреческих дорийских тетракордов, т. е. структуры, приблизительно равной сверху вниз:  $T-T-0,5 T$ ). Несомненно, что позднее древнеримское художественное мышление отражает качественно новый этап освоения пространства по сравнению с древнегреческой классикой V—IV вв. до н. э. Нетрудно заметить выход на более высокий уровень мышления, синтетически включающий в себя его предшествующие этапы и знаменующий кульминацию в сфере смелого технического использования всех средств, накопленных к тому времени (II—V вв.) в художественном сознании. «Насколько греки были тонкими художниками, — пишут чешские искусствоведы Я. Станькова и И. Пехар, — настолько римляне практичными строителями. Вкусы римлян значительно отличаются от греческих как в общем решении зданий, так и в их конструкции и убранстве. Это проявляется и в преобладании гражданских зданий над культовыми <...>. Римские строители используют этрусский



опыт возведения сводов одновременно с греческими ордерами системами ... . Соединение арок с архитравной системой создает новую типично римскую архитектуру <...>. Римские строители применяли все известные к тому времени конструкции. Этрусские пилон, арка и свод были основными элементами... . В результате соединения арочной и архитравной систем в сооружениях, имевших несколько этажей, возникает архитектура, характерная размахом и колоссальным масштабом, что явилось специфическим проявлением мощи Римской империи. Римляне создают впервые свободные от внутренних опор монументальные пространства ... . При использовании сводчатых конструкций больших пролетов возникают значительные нагрузки на опоры, поэтому вместо колонн опорная часть чаще решается в виде стены. Вследствие этого ордерная система имеет преимущественно декоративный характер» (разрядка моя. — П. С.) [70, с. 47].

Есть основания поставить под сомнение общераспространенный взгляд на монотипный характер музыкального мышления этого времени. Почти полное отсутствие музыкальных памятников той эпохи не есть аргумент в пользу унисона.<sup>3</sup> Невозможно не принять во внимание логику развития архитектуры, направленную к абсолютно новому, арочно-сводчатому пространственному качеству. Данное качество однозначно говорит об общей художественной тенденции, связанной с освоением вертикали, огромного художественного воистину брукнеровского объема в целом. Трудно представить гигантские сводные оркестровые и хоровые массивы, управляемые только унисоном (хотя его нельзя не признать основным и самым надежным в таких случаях координирующим средством). Кроме того, пение с инструментальным сопровождением уже в эпоху становления этого принципа представляло собой по меньшей мере гетерофонию. Обратимся к таблицам Арнольда Шеринга, отредактированным Б. В. Асафьевым: «(750 г. до н. э.). Полумифический поэт и певец Олимп — основатель греческой авлодии: пения с сопровождением

<sup>3</sup> К настоящему времени известно всего лишь немногим более двух десятков античных нотных образцов. См. [491].

(фригийского) авлоса (язычкового инструмента) <...>. 676 (26 Олимпиада). Победа Терпандра из Лесбоса на спартанских Карнеях; основание им греческой кифародии: пения с сопровождением семиструнной кифары (национальный инструмент); последующие кифареды Терпандровой школы <...>. Отсутствие систематизированного многоголосья; гетерофония» [701, с. 11].

Думается, что выводы А. Шеринга о гетерофонии в условиях сочетания абсолютно различных по природе — вокального и инструментального — начал вполне закономерны. Характерная черта поздней антики II—V вв. — это далеко не всегда, как принято считать, суммативное объединение всего богатейшего наследия Древнего мира: В процесс синтезирования обязательно должны были попасть не только принципы вокально-инструментальной гетерофонии, но оркестровой полифонии. Дифференциация инструментальных голосов в эволюции оркестрового древнего музицирования логически неизбежна в силу разнонаправленной эволюции инструментов различных групп, их неодинаковых звуковых возможностей.

Активно изучаемая ныне фольклорная европейская и азиатская музыка дает неопровержимые свидетельства имманентной тенденции к полифонической дифференциации различных оркестровых голосов. Подобная дифференциация — естество развития любой оркестрово-ансамблевой культуры.

Проследим далее процесс периодичности, который охватывает, как мы помним, весь 12-вековой «европейский квадрат» (формацию V—XVI вв.).

С первого этапа (с V по VIII в., *narratio*), начинает отчетливо кристаллизоваться тематическая основа, выраженная, как уже отмечалось, в феноменах амвросианского пения (V—VI вв.) и григорьянского хора. Последний оформляется с начала VII в. в виде обширного свода песнопений — молитв для мужского хорового унисонного исполнения, так называемого «Григорьянского антифонария», приписываемого папе Григорию I.

В историко-культурном смысле данный этап (*narratio*) нередко называют меровингским, от имени первой королевской династии во франкском государстве,



просуществовавшей с 430 по 751 г. Империя франков занимала территорию современной Франции, Германии, северной Италии (Ломбардии) и Испании (Каталонии). Особая забота о тематической определенности, заданности культовых напевов есть сущность этого формирующего этапа — периода становления на руинах Древней цивилизации, периода поиска государственных и религиозных опор неведомому новому, складывающемуся феодальному бытию. Отдельными всполохами складываются еще в конце IV в. (фаза зарождения) наряду с амвросианской литургией еще три: римская, галликанская и испанская (мосарабская). Тематическая координация культовой западноевропейской монодии происходила в сложных исторических условиях переселения народов. Упругая динамика стихии варварского орнаментального, фантастического искусства («звериный» стиль) пронизывала мышление кочующих из Азии гуннов (царь которых — Атилла — был прозван римлянами «божьим бичом»), скандинавских викингов (резные устрашающие украшения носа корабля: дракара), кельтских и германских племен. Меровингский стиль представляет собой сложное художественное явление, возникшее, с одной стороны, на основе создающихся христианских традиций (общекультовая, в том числе и музыкальная литургия, идея прочности которой как бы перекликается с характером суровой и массивной гробницы Теодориха в Равенне — 530 г.).

С другой стороны, «тематическому становлению» христианского музыкального мировоззрения противостоят рвущий из своих пределов, динамичный, импульсивный «звериный стиль», привнесенный мощными потоками переселяющихся народов (с 375 г.). Именно взаимодействие этих двух противоположных стилевых начал («христианско-культового» как централизирующего и «звериного» как децентрализирующего) определило облик всего музыкального (шире — художественного) развития Новой цивилизации. Искусство динамичного орнамента (в переводе на музыку — напряженного интонационного становления) определило в конечном счете и «пламенеющий» итог (XIV в.) развития романско-готической полифонии (этап XI—XIV вв.), и искусство барочно-романтического этапа XVII—XIX вв., и стреми-

тельный темпоритм музыки XX в., уже в начале столетия оголенно обнажившей «звериный» праисток Новой цивилизации в «варварской», «скифской» динамике (Стравинский «русского периода», Барток, Прокофьев). Сложнейшая додекафонная орнаментика нововенской школы и апокалипсическая накаленность концепционного и интонационного развертывания музыкальных полотен Малера, Онеггера, Шостаковича, Шнитке, Тищенко — все это «репризы» мышления «звериной», кочующей Европы меровингского этапа. Примечательно, что художественно-социальное предвосхищение варварского, «звериного» шквала, уничтожившего Античную цивилизацию и далее напоминавшего о себе в войнах, стихийных бедствиях и эпидемиях, содержится в Откровении Иоанна Богослова (апокалипсисе) — памятнике новозаветной раннехристианской литературы (68—69 гг.). Идея брэнности человечества, его неотвратимой гибели, страшного суда, пронизывающая это произведение, — «предостережение-проклятие» миру, определяет основную концепционно-художественную модель Новой цивилизации.

Если античность ясно предчувствовала свою гибель только на последнем этапе своего существования (с н. э.), то Новая цивилизация уже зарождалась заранее проклятой и обреченной. Отсюда подавляющее значение дисгармоничных, «аклассических» музыкальных стилей (исключения представляют лишь зрелый ренессанс XV—XVI вв., рококо первой половины XVIII в., классицизм второй половины XVIII в. и неоклассицизм XX в., да и то со многими оговорками). Именно в аклассических стилях (и в аклассических произведениях классицирующих стилей), будь то Машо, Монтеверди, Бах, Чайковский, Малер или Пендеревский, проявилась правдивая, а потому всегда глубоко эмоционально воспринимаемая гуманистическая идея не вечности человечества в вечной Вселенной. Оттого скорбь, боль, сочувствие, жалость к осмыслившему себя, свою брэнность Человеку, разумному и неразумному в одновременности. Формы и средства музыки Новой цивилизации в большей мере дисгармоничны. Это вытекает, во-первых, из самой структуры музыкально-исторического процесса, при котором среди 0, 1, 2, 3 и 4-й фаз только 2-я несет стаби-



лизирующую функцию, да и то степень стереотипизации музыкального мышления в ее пределах весьма относительна. Вспомним хотя бы разнообразие средств, форм и интонационных моделей в классическом музыкальном стиле (2-я фаза барочно-романтического этапа). Во-вторых, дисгармония искусства нашей цивилизации связана с тем, что оно изначально было «замешано» на всеокупающей динамике переселения народов, динамике опустошительных нашествий вандалов на Рим (406, 410, 455 гг.) и устрашающих походов викингов. Именно здесь — в «зверином» орнаментальном причудливом и устрашающем стиле — главные корни основного, «аклассического» (в широком смысле — дионисийского) музыкального и общехудожественного западноевропейского исторического мышления. Корни же «классического», уравновешенного музыкального искусства Новой цивилизации — в равновесии эмоции и духа христианского религиозно-культурного мышления, сформированного в недрах Античной цивилизации и ассимилировавшего ее основные нравственно-этические ценности, бесстрастную, всепонимающую и всепрощающую мудрость. Христианская музыка несла в хаотический новый мир основную идею старого: идею порядка, размерности, ясности рассудка. Все музыкальные стили, произведения, сферы Новой цивилизации, связанные со спокойным, умиротворенным созерцанием, со всепрощением или с мирным ликованием, в качестве глубинного корня в конечном счете имеют именно культово-христианскую основу. Однако основа эта также не однозначна: статика — это внешний слой христианского миропонимания, кипящая, обжигающая динамика — внутренний. Основа этой динамики, далее опосредованно раскрытой в музыкально-полифонической и архитектурной готике XI—XIV вв., — гнев возмездия за страдания оклеветанных, обреченных на страшные муки (Христос — как символ), гнев, непостижимыми связями соединенный с карающими «звериными» силами, разрушившими мозг античного рабовладения — императорский Рим.

На втором этапе (VIII—XI вв., *propositio*) начинает складываться ленточное двухголосие, т. е. отрабатываться интервально-гармоническая координация — новое, перспективное измерение, связанное

с отправной точкой развития европейской полифонии (а также в определенном смысле — и гармонии). Причины возникновения полифонии кроются, в конечном счете, в действии отмеченных скрытых динамических сил христианско-культурного мышления. Полифония очень часто появляется тогда, когда внутреннее чувство при музыкальном выражении не укладывается в одну горизонтальную линию.

Развитие такой раннеполифонической координации дало толчок к активному совершенствованию нотации на этом этапе и ее переходу от невменной безлинейной (IX в.) к линейной на рубеже X—XI вв. Тенденция движения к последнему типу нотации отчетливо отразилась в реформе Гвидо д'Ареццо, начавшего использовать в целях точной фиксации звуков четырехлинейный нотный стан с буквенным обозначением высот его линий. Фактически основы нынешнего нотного письма были заложены уже в этот период: последующая трансформация невм во второй половине XII в. во Франции и Италии в конфигурацию *nota quadrata* (квадратная нотация), трансформация букв в обозначения ключей, а также добавление пятой линии в XIV в. не поколебали сформированного ранее точного, линейного способа обозначения высоты. Одним из источников формирования ладовой координации на данном этапе, помимо отмеченной ранее складывающейся системы григорианского «четырёхгласия» (Амвросий: конец IV в., введение 4 автентических ладов), а затем системы осмогласия римской церкви (определилась ясно в VIII—IX вв.), явилась гексахордная система раннего средневековья, опять-таки теоретически и практически обобщенная Гвидо д'Ареццо (в начале XI в.).

Семь гвидоновых гексахордов идентичного интервального строения ( $T-T-1/2T-T-T$ ) явилась мощным рычагом для осознания «прамажорной» ладовой конструкции на различных высотных уровнях (от  $G, g, g^1-3$  «твердых» гексахорда  $g-a-h-c-d-e$ , от  $c, c^1-2$  «натуральных» гексахорда —  $c-d-e-f-g-a$  и от  $f, f^1-2$  «мягких» гексахорда  $f-g-a-b-c-d$ ). Неразрывно связанный с данной системой принцип относительной сольмизации, заключавшийся в неизменном сохранении интервального состава гексахордов и назва-



ния их «праступеней» (*ut, re, mi, fa, sol, la*), лег в основу современного ладового мышления. Таким образом, гвидонова гексахордовая система, гениально обобщенная в его практике и теории (*Micrologus de disciplina artis*, 1025—1026; *Epistola ad Michaelem de ignoto cantu*, 1028—1029), имела следующие перспективные тенденции. Во-первых, она задолго до XVII в., когда определились два основных центральных лада (мажор и гармонико-мелодический минор), наметила путь к единой универсальной мажорной ладовой конструкции. Подобная унифицирующая и централизирующая тенденция возникла как своеобразная реакция на множественность и децентрализованность системы григорианского осмогласия. Особенно отчетливо децентрализующие явления наметились в сфере плагальных ладов (гиполадов) — гиподорийском, гипофригийском, гиполидийском и гипомиксолидийском, в которых опорный тон находился на IV «ступени» звукоряда (например, для гиподорийского лада или 2-го гласа: I II III IV V VI VII I, где  $d^1$  — «тоника», а  $a$  — начальная 1-я «ступень»). Во-вторых, гвидоновы гексахорды открыли путь к ладовому, ступеневому пониманию входящих в них тонов и не утратили своего основного смысла до наших дней в системе относительной сольмизации. В-третьих, данная система предвосхитила основные высотные позиции, характерные для будущих *T*-, *S*- и *D*-трезвучий. Так, натуральный гексахорд (от *c*) несет в себе потенциальную возможность тонической функциональности, твердый гексахорд (от *g*) — доминантовой и мягкий гексахорд (от *f*) — субдоминантовой. Предвосхищение основных функций, вошедших в профессиональное музыкальное сознание на шесть столетий позднее, позволяет говорить о более глубоких корнях *T-S-D*-функциональности, нежели принято считать. Тем более что сам принцип транспозиции опорной тоникальной структуры на IV и V ступени парадоксально совпадает в трактатах Гвидо Арентинского и Рамо (*Traité de l'harmonie réduite a ses principes naturels*, 1722) с той лишь разницей, что в первом случае транспонируемым (мультиплицируемым) элементом был мажорный гексахорд, а во втором — мажорное трезвучие.

Система Гвидо д'Ареццо была также предельно созвучна собственному времени и прежде всего потребностям ранней полифонической координации, поскольку она вела к устойчивому мелодическому осознанию интервальных соотношений между ступенями. Мелодическое осознание интервалики, в свою очередь, явилось базисом для гармонического интервального мышления.

Кроме этого, продолжает совершенствоваться и сложившаяся на предшествующем этапе координация тематическая. «Включенная в память» европейского музыкального мышления, она усложняется за счет введения в ровное мерное григорианское пение (*cantus planus*) столь любимых прихожанами «отклонений»: секвенций и троп в IX—X вв. (мелодических вставок, «внедрений» в основной текст). Секвенции возникли как результат подтекстовок (силлабизации) вокализов-распевов для их лучшего запоминания, тропы — в процессе мелизматического распевания слов «*Kyrie eleison*».

Подобная динамизация горизонтали есть, с одной стороны, явление, производное от отмеченных ранее экспрессивных взрывчатых основ Новой цивилизации, с другой стороны, это есть критический процесс («перевозбуждения» горизонтали, ведущий к формированию дуофонии. Двухголосие есть следствие «невмещения» интонационно-выразительной информации в один горизонтальный пласт. В данном случае уместно привести параллель из области эволюции музыкальных форм. В. П. Бобровский отмечает: «При избытке выразительности соответствие... нарушается. Это и создает ситуации, при которых драматургические функции, наподобие выходящей из берегов реки, двинутся как бы поверх композиционных граней, подчиняя себе наше непосредственное художественное восприятие <...>. Драматургию, способную преобразовать систему композиционных функций ... будем называть активной музыкальной драматургией. В других случаях композиционные грани могут все же выдерживать натиск драматургии ... . Когда же противоречие между действующими в данном стиле композиционными нормами и мощным воздействием драматургии переходит некую критическую грань (в каждом стиле разную), происходит диалектический скачок и эти нормы рушатся» [250, с. 75].



Думается, что комментарии излишни — достаточно понятие «композиционных граней», «композиционных функций», «композиционных норм» заменить на понятие «монодия». Музыкально интерпретированный исследователем общепризнанный закон эволюции содержания и формы и активной первичной роли содержательной субстанции («выразительности», «драматургических функций») в данном случае «бьет в цель». Действительно, старую, монодийную форму «ломают» именно экспрессивный фактор, благодаря чему происходит выход в сферу простейшей (дуолинейной) полифонии, но все-таки именно полифонии. Если же ломки не происходит, то остаются все же «родимые пятна» воздействия экспрессии (эмоциональной, чувственной, «звериной» и т. д.) — пластичная мелизматика секвенций и троп, предвещающих «прорыв» в новое, полифоническое измерение.

Думается, что историко-стилевое обозначение данного этапа VIII—XI вв. каролингско-оттоновским по отношению не только к другим западноевропейским искусствам, но и к музыкальному вполне правомерно. Франкский король с 768 г. и император с 800 г. Карл Великий (742—814) расширил границы государства за счет завоеваний Лангобардского королевства в Италии (773—774 гг.) и области саксов (772—804 гг.). Судьба второй династии франкского феодального государства — каролингов (751—987 гг.) — это повторение процесса децентрализации королевской власти, уже имевшего место в эпоху правления первой династии — меровингов (ок. 430—751 гг.), когда с середины VII в. реальная власть перешла к майор-домам. Каролингский ренессанс, связанный с укреплением государственности и подъемом наук и искусств, продолжался недолго — до распада обширной империи Карла Великого в 843 г., когда был заключен Верденский договор о разделе между внуками императора. Имя Оттона I (912—973), германского короля (с 936 г.), императора «Священной Римской империи» (с 962 г.), основанной им после подчинения Северной и Средней Италии, связано со значительными достижениями искусства в период его правления. Часто говорят о втором — оттоновском — Ренессансе, последовавшем после первого, каролингского,

Рассматриваемый этап VIII—X вв. в определенной мере есть процесс восстановления преемственности с Античной культурой. Примером проявления данной тенденции в области архитектуры является капелла Карла Великого в Аахене — центрическая композиция, в плане имеющая форму восьмиугольника, увенчанная граненым куполом. Примечательна «многоэтажность» капеллы: возрождающаяся архитектурная многоярусная гетерофония Колизея. Уместно сравнить подобную архитектурную параллельную гетерофонию капеллы с предполагаемым пением в параллельные кварты и квинты парафонистами папской «Схола канторум» (VII—VIII вв. — нулевая и первая фазы рассматриваемого этапа). Ю. Н. Холопов, очевидно, предполагает использование подобного пения еще в эпоху христианской антики (II—V вв.), поскольку говорит о парафонии как о «позднеримской музыке» [32, т. 4, кол. 78]. Трудно не выдвинуть и предположение, что рождение средневековой параллельно-ленточной полифонии в музыкальном и зодческом мышлении есть скорее возрождение подобной античной традиции (см. [795]). В этом смысле понятие «каролингский ренессанс» как нельзя лучше «работает» на данную идею. Собственно говоря, параллельно-ленточная гетерофония — тип художественного мышления, «заложенный в память» с первобытных (предположительно также 24-вековых и достаточно многочисленных) цивилизаций. Отличие же начальной формы такой гетерофонии от каролингско-оттоновской в стихийном акустизме в первом случае и в сознательном во втором.

Рассмотрим также некоторые другие общехудожественные параллели этапа VIII—XI вв., для чего вновь возвратимся к зодчеству. «Архитектура той эпохи, — отмечает А. Гольдштейн, — сурова, тяжеловесна, замкнута. Конструкции были массивными, с большим запасом прочности (монастырские комплексы, резиденции феодалов: дома-крепости, трёхэтажные башни, далее замки. — П. С.), который, как известно, характеризует в строительстве степень незнания» [12, с. 147]. Думается, что причина, скорее, в другом — в психологии мышления той эпохи, где прочность, надежность, защита, могущество, мощь, тяжеловесность выстраивались в один ассоциативно-смысловой ряд. Отсюда избыточность



прочности являлась сознательным актом зодческого мышления, выступая в качестве своего рода амулета, символа безопасности и могущества. Подобным амулетом могущества и мощи Веры, дающей надежную защиту мятущейся душе совершающего религиозный очищающий обряд, было монолитное, далее сознательно «утолщаемое» (умощняемое!) совершенными консонансами, хоровое пение. Вспомним еще раз о сакраментальной, охранительной тяжести мавзолея остготского короля Теодориха в Равенне (526—530 гг., вторая фаза меровингского этапа), увенчанного «один из самых больших монолитов, когда-либо употреблявшихся в строительстве: диаметр 10,5 м, высота 2,5 м» [65, с. 17—18].

Тяга к сверхизбыточной прочности, отмеченная с рождения Новой цивилизации, и одно из ее проявлений в параллельной гетерофонии есть «рецидивы» древнейших слоев художественного мышления, обозначившегося на новом витке развития. Достаточно вспомнить дольмены бронзового века и древнеегипетские пирамиды. Заклинание земли тяжестью, т. е. ее же свойством, во имя памяти об умерших и их загробного счастья, — вот магический подтекст «запаса прочности». Думается, что этот древнейший смысл (конечно, наряду с другими, новыми символическими напластованиями) входил в утяжеленное параллелизмом (а далее — все более плотной полифонией) христианско-католическое пение. Введение в 660 г. папой римским Виталианом в католическую церковь органа также находится в русле тенденций психологии сверхпрочности той раннесредневековой эпохи.

Другие истоки возникновения раннеполифонической координации приоткрывают исследования поэтического творчества этого времени. М. И. Стеблин-Каменский вскрывает причины переплетения предложений в скальдической поэзии (время ее бытования — с начала IX по XIV в.) в размере дротткветт, являющемся строгим, очень жестко регламентированным формообразующим принципом. Переплетение предложений входит в один из характерных десяти (!) ограничивающих параметров 8-строчного дротткветта, подобно музыкальному классическому периоду, делящемуся на две разновеликие половины (четверостишия; предложения). Автор поднимает довольно сложный вопрос: «Каким образом мог воз-

никнуть обычай переплетать и втискивать друг в друга предложения» [33, с. 97], отвечая на него в двух планах. Первое объяснение — нарочитое усложнение формы преподнесения, зашифровка содержания, свойственная магическим жанрам, кстати, берущим начало от скандинавских «вырезанных» рунических надписей меровингского времени — V—VI вв. (шведских, норвежских, датских). Сверхненаправленность формы на восприятие рун и скальдического дротткветта есть, несомненно, следствие их волшебнорействующей, магической функциональности, проявляющейся обязательно на ранних этапах развития человеческих общностей — в данном случае северогерманских племен. Кстати, руны, скальдическая поэзия, фантастические переплетения свирепого орнамента (будь то деревянная резьба на носу дракара викингов или франкские пряжки меровингов) — явления одного стилевого порядка — «звериного». Магия → зашифрованность → переплетения — вот, пожалуй, общая психологическая причинность устрашающего, буйного «звериного» орнамента: культового, поэтического, архитектурного, декоративно-прикладного, пронизывающего романско-готическую, ренессансно-нидерландскую, барочную, позднеромантическую и современную системы музыкального (шире — общехудожественного) мышления. Ассоциативный орнамент символизма, беспредметный, «безассоциативный» орнамент абстракционизма, неоскальдическая суперсложность и содержательная непроницаемость орнамента серийной формы экспрессионизма — все это «родимые пятна» варварского (в прямом и переносном смысле) рождения Новой цивилизации.

Итак, первый аргумент цитируемого автора породил потребность собственного — стилевого — объяснения и выход на вывод о лейтстилевом значении «звериного» орнаментального мышления. Однако несравненно больший интерес представляет вторая объяснительная гипотеза М. И. Стеблина-Каменского, заключающаяся в том, что переплетение предложений «объясняется тем, что дротткветтные хвалебные песни первоначально сочинялись для исполнения двумя скальдами или хором на два голоса» [33, с. 98]. Данное предположение основано на исторических свидетельствах, в частности, «Ги-



ральд Кембрийский, английский средневековый автор, упоминает исполнение песни в два голоса в Нотумбрии и высказывает предположение, что оно идет от скандинавских викингов» [с. 99].

Таким образом, намечаются дополнительные встречи течения и причины, объясняющие феномен появления полифонической координации в западноевропейском музыкальном мышлении.

Идея вплетающегося предложения не в момент поэтической цензуры, а в любой другой момент жестко разветвляющейся дротткветтной структуры — посреди этого процесса, пожалуй, еще более перспективная полифоническая идея (сокрытие каденций, текучесть, самостоятельность и изощренность конструктивного этажа и т. д.), чем двухголосие. «Вплетающееся предложение либо подхватывает аллитерацию, либо задает новую, оно может также подхватывать хендинг (внутристрочную рифму. — П. С.), ... длина вплетающегося предложения всегда увязана со схемой аллитераций и хендингов» [с. 99]. Перед нами описание техники изощренных рассогласований смысловых (предложения) и конструктивных (структура дротткветта) цезур, в откровенной форме использованной в «варварской» додекафонии, где «сумрачный германский гений» предельно рассогласовал границы становления темы и серийного материала. Гипертрофия формы «*entwickelnde Variation*» (развивающейся серийной вариации) и скальдовских размеров имеет в конечном счете одни, магические древние основы. Современная суперсложная компьютерная техника, пожалуй, явление того же — формализующего, «головного» внесодержательного — уклона. Определенные аспекты скальдического мышления касаются искусства тонкого оперирования формулами сложнейших многочленных кеннингов (ассоциативных развернутых заменителей). Точно так же, как для выражения всего лишь одного аффекта экспрессионистской подавленности нововенцам требовалась сложнейшая серийная формообразующая техника, скальду для обозначения, например, смысла «он» необходим был семичленный кеннинг «метатель огня вьюги ведьмы луны коня сараев корабля», расшифровывающийся в такой последовательности:

- 1) сараи корабля = отсеки,
- 2) конь отсеков = корабль,
- 3) луна корабля = щит,
- 4) ведьма щита = секира,
- 5) вьюга секиры = битва,
- 6) огонь битвы = мечь,
- 7) метатель меча = он (!!!!!!!).

Какая удивительно полная параллель «сокрывающего» характера этого семичленного кеннинга (своими корнями уходящего к рунической магии) с «загадочным каноном» нидерландцев! Далее — «сокрытая» додекафонная конструкция. Итак: руны → кеннинг → «загадочный канон» → серийность (как более широкий принцип в отличие от частного, додекафонного). Во всех случаях — магия скрытой конструкции; гипертрофия техники, мастерства, формы, печать причудливого древнегерманского орнаментального «звериного» стиля. Статья Ю. В. Кудряшова «Элементы средневековой и раннеренессанской полифонии в творчестве Веберна» [664] поднимает поздний слой этой интереснейшей глубинной темы, имеющей, как мы видим, очень широкий культурологический и исторический диапазон.

Техника дротткветта предвосхищает также изоритмическую технику позднеготического мотета XIV в., наиболее полно и художественно совершенно представленную в творчестве Филиппа де Витри (1291—1361 гг.) и Гильома де Машо (1300—1377 гг.). Сложное ритморазмерное 4 раза повторяющееся двустипные строфы (висы) дротткветта, строго канонизированное по 5—6 (!) параметрам [33, с. 95—97], перекликается с постоянно возвращающейся в теноре остигатной ритмической формулой (*tålea*). Повтор самой восьмистрочной висы как «точно отмеренной» интонационно-смысловой «порции» в данном сравнении сопоставим с повторяющейся звуковысотной формулой изоритмического мотета (*color*).

В отмеченных случаях формообразования парадоксальным образом просвечивает удивительный синтез античной упорядоченности, рациональности, ясности (в формообразующем плане) и «варварской» динамичности, «звериной» орнаментальности — будь то узор сложных аллитераций и хендингов (внутренних рифм) в скальдической поэзии или маньеристский узор мотета



эпохи «готического декаданса» (4-я, кризисная, фаза этапа XI—XIV вв.).

Третий этап (XI—XIV вв., *digressio* — отработки ритмической координации) обусловлен острой практической необходимостью согласовать полифонически сопрягающиеся голоса. Последние раскрепостились вначале от оков параллелизма (эволюция от параллельного органа IX—XI вв. к свободному расходящемуся XI — первой половины XII в.), а затем — от оков ритмической одновременности (феномена ритмического унисона) в мелизматическом органе XII в., где расцвечивался верхний — контрапунктирующий — голос (*vox organalis*) при строгой сохраняемости культового напева (*cantus firmus*) в нижнем (*vox principalis*).

Понятие *digressio* (отступление) отражает переключение основных усилий на данном этапе на область ритмо-временного освоения полифонии. Постановка этой проблемы связана с полифоникоцентрической направленностью логики, ясно определившей проблему ритмической эволюции, которая сконцентрировалась на этапе XI—XIV вв. Особая концентрация усилий по отработке ритмического соизмерения мелодических линий привела к «перевозбуждению» ритмического параметра и обусловила маньеризм отмеченных ранее поздних мензуралистов (конец XIV в.).

Все более активному раскрытию ритмических отношений на данном, романско-готическом этапе способствовало последовательное раскрепощение полифонической линейности. На первой фазе (XI в.) оно выразилось в переходе от параллельного органа к свободному — также «унисонно-ритмическому», но при этом с разнообразно направленными относительно друг друга голосами (XI — середина XII вв.). Осознание самостоятельного значения голосов через их индивидуализацию, раскрепощение их направленности — шаг, как это ни парадоксально, не только имманентно-музыкального характера, но, прежде всего, производный от развития зодческого мышления. Сначала дадим параллель, а затем постараемся доказать данный тезис. Романский храм (XI—XII вв.) в отличие от каролингско-оттоновского характеризуется более сложной пространственной структурой за счет введения поперечного нефа

(трансепта), размещенного между главным нефом и апсидой (а также западных хоров — верхней открытой галереи, балкона внутри церкви, где обычно размещались певчие и орган). Подобный сдвиг в структуре музыкального пространства по времени и по смыслу сопоставим с утверждением линейных самостоятельно развивающихся (часто нарочито противоположных) двух голосов (своего рода — «перекрещивающихся нефов»). При сохранении прежнего ритмического унисона (соотношения *punctum contra punctum* интервально-гармонического, столь перспективного в дальнейшем) линейный параллелизм (прим, квинт, кварт, октав) дополнился линейным антипараллелизмом двух голосов подобно соотношению основного нефа и трансепта.

Храм был, прежде всего, по словам Виктора Гюго, архитектурной, «каменной симфонией», подчинявшей другие искусства и направлявшей их развитие. Отставание и зависимость музыки от других искусств по проявлению определенных художественных тенденций — ее специфическая черта вообще (что убедительно доказывает В. Д. Конен [759]). Тем более явно это проявлялось в условиях подчинения средневековой храмовой архитектуре. В русле сказанного отметим, что параллельно-органная культовая каролингско-оттоновская полифония IX—X вв. сопоставима с изначально заложенным в христианской базилике параллельным соотношением главного нефа (своего рода *vox principalis*'а — «главного хорального голоса») и боковых нефов (*vox organalis*'а — «производного, верхнего голоса»).

Подчеркиваем, что подобные сравнения не есть лишь удачная метафора. Христианская архитектура как ведущее художественное начало в это время властно подчиняла музыку, поэзию, живопись и другие искусства. По меткому высказыванию Виктора Гюго, «даже ... подлинная поэзия, столь упорно прозябавшая в рукописях, вынуждена была под формой гимна или хора заключить себя в оправу здания (подобно музыке. — П. С.) ... Итак, вплоть до Гутенберга, зодчество было преобладающей формой письменности, общей для всех народов ... До XV столетия зодчество было главной летописью человечества» [65, с. 29].



Суровая, «тяжелая» полифония архитектуры романских храмов и замков вызвала к жизни дремлющие древние контрапунктические силы массового хорового исполнительства. Да, именно, казалось бы, давно забытый слой коллективной стихийной полифонии первобытного магического музицирования (стихийные параллелизм, гетерофония, имитация) уже на уровне рационального осмысления снова нашел выход в условиях строго регламентированного католического культового обряда.

Итак, «поперечный зал, так называемый трансепт, придает зданию форму креста. Высокая башня увенчивает место пересечения, являющееся центром храма. Западный (главный.—П. С.) фасад чаще всего двухбашенный. Таков в общих чертах наружный вид романского храма: <...> В конце XI в. деревянные покрытия стали заменять каменными сводами ... Зодчие юной Европы решили вставшую перед ними задачу созданием цилиндрического свода с подпружными арками в главном нефе. Наиболее характерным достижением явился массивный свод из клинчатых камней (связанный с возрождением античных архитектурных традиций древнего Рима, в свою очередь питавшихся этрусским искусством возведения сводов, уходящим в древнейшие культуры.—П. С.). Как снаружи, так и внутри — ясность членений массивных форм, суровая непроницаемость толстых стен, те же строгие соотношения вертикалей и горизонталей, то же нарастание ввысь каменной громады с ее выступами и полуциркульными арками и — одновременно — та же нерушимо уверенная устойчивость ее на земле ... Ясность, монолитность, внушительность, возвышающаяся до истинного величия, — вот что характеризует романское зодчество. Глядя снаружи на романский храм или вступив под его своды, мы ясно распознаем упрямую борьбу мастера-созидателя с неподатливой стихией камня. Суровая мощь в каждой архитектурной детали, четко выявляющей и свою необходимость, и свою самостоятельность. Объемы друг с другом сопрягаются, но никак не ступеваются в этом сопряжении. Мы знаем, для чего поставлен здесь каждый столб, какую он поддерживает тяжесть, какую службу несет каждая арка над столбами, в окнах или дверях. Вещественность и

устойчивость — как в зодчестве Древнего Рима. <...> Центральная, обычно трехъярусная башня (донжон) довершала общее грозное нарастание крепостных твердынь (феодалного замка.—П. С.). Но все в нем было проще, чем в храме: редко-редко оживлялась орнаментом непроницаемая толща стен, и ничто не скрашивало общего впечатления неприступности, властно утверждающей себя силы. Так что сам облик замка выражал его назначение» [65, с. 36].

Сущностью романского стиля является удивительное равновесие и соответствие между практической (функциональной) стороной данного искусства и художественно-колористической. Ничего внешнего и лишнего. Выразительное и конструктивное начала почти неразделимы, практически тождественны — будь то исполинская громада Вормского собора или замка графов Фландрских в Генте (XII—XIII вв.). Кристалличность данного стиля согласуется с его основной хронологической фазной позицией в структуре рассматриваемого этапа (XII в.: 2-я фаза — кристаллизации).

Главной для романского стиля является проблема отработки строгой ритмической (первоначально «грубой», «неприкрытой») координации между всеми полифонически сопрягающимися элементами архитектурного и музыкального целого. В обоих случаях наиболее остро встал вопрос о ритмическом соотношении каменных и звуковых полифонически сопрягающихся масс. Музыка искала такие же твердые принципы ритмического освоения полифонического объема (горизонталь×вертикаль×ярусы сопрягающихся голосов), как и архитектура. Романская «тяжелая» координация полифонической необходимости в музыке была осуществлена с помощью органумно-мелизматической (XII в.) и далее модальной ритмических (XII—XIII вв.) систем. «Мелизматический органум (*diaphonia basilica*), — пишет Ю. Н. Холопов, — имеет уже ярко выраженный полифонический характер (примечателен архитектурный составляющий термин внутри данного латинского понятия «храмовая диафония» от греческого *basilike* — дворец.—П. С.). Образцы мелизматического органума — в кодексах Сантьяго-де-Компостела, Сен-Марсьяль и особенно парижской школы Нотр-Дам (в «*Magnus liber organi*» Леонина,



которого называли *optimus organista* — лучший органист, в смысле «лучший органумист»). В конце XII в. помимо традиционного двухголосного (*dupla*) органума появляются первые образцы трехголосного (*tripla*) и даже четырехголосного (*quadrupla*). При нескольких органалисах голоса имеют названия: дуплум (*duplum* — второй), триплум (*triplum* — третий) и квадруплум (*quadruplum* — четвертый). Литургический тенор по-прежнему сохраняет значение главного голоса. Благодаря мелизматическому украшению каждого выдержанного тона тенора, общие масштабы композиции увеличиваются до десятикратной длины. Распространение модальной ритмики и строгая метризация органума (с конца XII в.) свидетельствуют о влиянии факторов, далеких от его первоначальной литургической основы, и связывают органум со светским и народным искусством. Это закат искусства органума. В органуме Леонина мелизматические части композиции чередуются с метризованными. По-видимому, метризация определилась и увеличением числа голосов: организация более чем двух голосов делала неизбежной более точную их ритмическую координацию. Вершина органума — двух-, трех- и даже четырехголосные сочинения Перотина (школа Нотр-Дам), названного *optimus discantor* (лучший дискантист). В рамках органума появились модальная ритмика и имитация (Сен-Марсьяль, Нотр-Дам), обмен голосов» [32, т. 4, кол. 80—81].

«Тяжесть» долго выдерживаемых тонов григорианского напева в *vox principalis*'е согласуется с тяжестью и прочностью опорных конструкций романского храма. В обоих случаях — утверждение Незыблемой Веры.

Модальная ритмическая организация как пропорционально-повторяющаяся система контроля музыкального времени вызвана не только потребностями ритмической координации голосов, о чем совершенно справедливо пишет Ю. Н. Холопов, но и стремлением вслед за строгой упорядоченностью пространств романского и раннеготического храмов упорядочить ритмическое полифоническое мышление. В данном случае перед нами опять явление «подтягивания» музыкального мышления за впереди идущим архитектурным. Не следует

также забывать о ритмических корнях модальной системы организации, неразрывно связанной с влиянием светской профессиональной (барды, скальды) и любительской (трубадуры и труверы во Франции, миннезингеры в Германии — XII, XIII вв.) форм музицирования на храмовое музыкальное искусство.

Основной путь эволюции художественного мышления в эпоху XI—XIV вв. связан с масштабно-объемной прогрессией храмовой и музыкальной архитектоники.

Освоение огромных архитектурных пространств в романском (XI—XIII вв.) и накладывающемся на него (XII в.) готическом (XII—XV вв.) строительстве имеет опять-таки параллели в музыкальной сфере. Так, разрастание площади и высоты готического храма (соборы Парижской богородицы — XII—XIV вв., Сен Шапель — XIII в. в Париже; соборы в Солсбери — XIII в., Реймсе — XIII—XIV вв., Кельне — XIII—XV вв., в Линкольне — XIII—XIV вв., Милане — конец XIV—XIX вв. и т. д.) имеет параллели с отмеченными Ю. Н. Холоповым тенденциями расширения масштабов музыкальной композиции «до десятикратной длины» (за счет мелизматической, а далее — в XIV в. — изоритмической техник) и ее многоярусности (многоголосности).

Отличительным, характерным элементом собственно готики являются а) в музыкальной плоскости: все более разветвленная мензуральная полифоническая координация (XIII—XIV вв.); б) в архитектурной: все возрастающая роль декоративных деталей самых различных масштабов и форм, маскирующих массивный, конструктивный план целого.

Особое внимание к освоению музыкального времени и к контрастной линейности на 1-й и частично 2-й фазах рассматриваемого этапа приводило к снижению контроля над вертикалью в многоголосии.

Диссонантность ранних мотетов (XII в.), связанная с интервально-консонантной координацией не всех пар голосов, а только близлежащих, сопоставима с рассогласованностью архитектурных элементов в романских замковых комплексах.

Ритмическое и линейное обогащение и раскрепощение романской полифонии XI—XII вв. в определенной



мере сопоставимо с преобразованием архитектурных объемов храма в этот период, а именно с появлением каменных сводов (вместо двускатной крыши), а также куполов и колоколен (уже с X в., т. е. с нулевой фазы — фазы зарождения романского стиля). Другими словами, можно наблюдать известный параллелизм в формировании музыкальной и архитектурной полифонической объемности.

Удивительны переклички и в рамках последующей — готической — музыкальной и архитектурной полифонии: конструкция упорно повторяющегося *talea* в изоритмическом мотете сопоставима со строгой пропорциональностью и симметрией колонн, отделяющих центральный неф от боковых, а также (и это наиболее прицельная параллель) с равномерностью чередования наклонных упорных (подпружных) арок (аркбутанов), воспринимающих распор (воздействие нагрузки) свода и находящихся снаружи храма. Передача нагрузки (распора) свода далее с аркбутанов на пилоны (массивные устои) также связана с подобным равномерным распределением. Оголенная ритмика типично готических подпружных арок есть определенная параллель с оголенной конструктивностью *talea* (повтором ритмоформулы) изоритмического мотета. Расщепление музыкальной и архитектурной готической конструкции на жестко конструктивные, нисколько не скрываемые элементы (южной и северной сторон экстерьера храма) и на декоративные (в музыке: «приемы обновления ритма: колор, варьирование протяженных мотивов и фраз, акцентное варьирование в контратеноре, нерегулярность, полиметрия и полиритмия» [367, с. 31]) — важнейшая единая черта данного стиля. В результате усиления колористико-декоративной стороны готический храм приобретает специфическую конструктивно-выразительную двойственность: между реальной тяжестью монументальной конструкции и кажущейся легкостью ее внешнего архитектурного и декоративного (вертикализированного, устремленного в неудержимом порыве вверх) решения. Силы притяжения огромных каменных масс и силы порыва их вонистую утонченных по разнообразнейшей масштабной дифференциации форм динамично борются друг с другом. Возникает ощущение преодоления веса, бесплотности,

устремления, гордого, торжествующего, полетного утверждения творческого духа Человека.

Потребность готического мышления воплотить идею беспредельного религиозного (а также творческого, духовного под оболочкой религиозного) порыва привела к перестройке опорной системы храма и замене стеной романской опорности (своего рода *cantus planus*) на собственно готическую: каркасную (перекликающуюся с изысканной линейарной ажурностью позднероманских композиций XIV в.). «Создание высочайших крестовых сводов, — пишет Л. Д. Любимов, — на стрельчатых ребрах, или нервюрах, принимающих на себя всю тяжесть перекрытия, увеличение числа нервюр, выходящих из каждого столба, образуемого пучком колонн, введение так называемых аркбутанов — полуарок, переносящих давление верхних стен среднего нефа на продолженные вверх могучие наружные столбы — контрфорсы боковых нефов, выполняющие функцию противодействующей силы, — все это настолько обогатило опорную систему, что она приобрела самостоятельное значение. В этом и заключалась совершенная революция. Лишившись за ненадобностью своей романской толщи, безбоязненно прорезанная огромными окнами в ярких многоцветных витражах и исчезающая в кружеве резного камня, стена утратила свой определяющий характер в общей структуре здания и, можно сказать, ее как бы не стало. Так что все здание свелось к остову — в преодолении тяжести чудесно разросшемуся высь каркасу, ставшему основой всей готической архитектуры» [65, с. 64].

Готическая — каркасная — конструктивная система привела к революции в возможностях художественного выражения самых возвышенных, одухотворенных эмоций. Вертикаль также подчинила себе горизонталь в готической архитектуре, как горизонталь подчинила вертикаль в готической музыкальной полифонии. Это не удивительно, если принять во внимание разные средства данных искусств в выражении динамического начала, столь характерного для готики. В архитектуре таким средством является преобладающая вертикаль, в музыке специфическая временная координата — горизонталь.



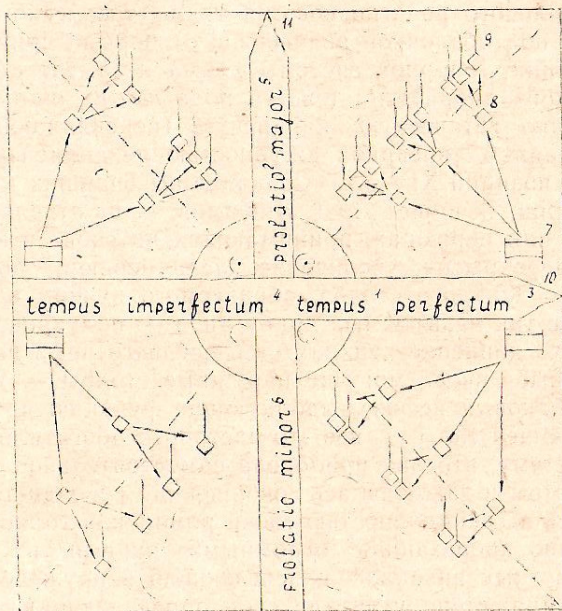


Рис. 3. Мензуральная система XIV в.: 1. *tempus* — деление (мензура) *brevis*'а на две или три равные длительности (*semibrevis*); 2. *prolatio* — деление *semibrevis*'а на две или три равные длительности (*minim*'ы); 3. *perfectum* — деление *brevis*'а на три равные длительности; 4. *imperfectum* — деление *brevis*'а на две равные длительности; 5. *major* — деление *semibrevis*'а на три равные длительности; 6. *minor* — деление *semibrevis*'а на две равные длительности; 7. *brevis*, равен двум или трем *semibrevis*'ам; 8. *semibrevis*, равен двум или трем *minim*'ам; 9. *minima*, равна двум или трем *semiminim*'ам; 10. ось абсцисс указывает сферы *tempus perfectum* (I и IV квадранты) и *tempus imperfectum* (II и III квадранты); 11. ось ординат указывает сферы *prolatio major* (I и II квадранты) и *prolatio minor* (III и IV квадранты)

Готический музыкальный стиль потребовал самого тонкого и детального контроля над временем, выявления его упругих формообразующих свойств. Это могло быть осуществлено только через мензуральную систему ритмического мышления, конструктивное значение которой можно сравнить с ролью готического архитектурного каркаса. И мензуралистика, и каркас — принципиально новые, более высокие системы художественно-конструктивного мышления, включающие в себя все предшествующие (рис. 3).

Кроме этого, мензуральная система, позволяющая достаточно активно мельчить (ритмически «колорировать» и динамизировать) музыкальное время, явилась необходимым средством для создания характерного готического декорирования. Таким образом, готический архитектурный и музыкальный декор направлены на подчеркивание динамических координат данного стиля: соответственно вертикальной и горизонтальной. Думается, что настоящая система сравнения поможет осознать столь характерную диссонантность для музыки поздних мензуралистов. В данном случае стиль обусловил экспрессию горизонтали. А поскольку равновесия в готике быть не может, постольку динамическая координата неизбежно должна подчинить статическую. Отсюда вторичность вертикали в музыке и горизонтали в архитектуре. Интересной в этом отношении является особенность итальянской готики. Равновесие, характерное для этой культуры, идущее от античных традиций, сказалось на размерности архитектуры и консонантности музыки готического этапа (сопоставим, например, облик флорентийской церкви Санта Мариа Новелла — XIII—XIV вв. и характер «сладкозвучных» баллат Ландини — 1325—1397).

Итак, основная идея романско-готического этапа — освоение ритмической координации: от соотношения основных, крупных разделов формы (в музыке и архитектуре: базиликально-тектонический ритм генеральных элементов конструкции) до соотношения мельчайших элементов готического тонко разработанного декора, осмысленного в мензурально-масштабном отношении. Условление планировочного решения храма за счет введения к имеющимся продольным трем (пяти) нефам по-



перечных, трансептальных нефов (от одного до двух) соответствует увеличению количества контрапунктирующих голосов. Параллельные (продольные или поперечные) нефы соответствуют ритмически унисонным голосам, особенно характерным для тяжеловатой романской модально-ритмической полифонии. Три основных измерения (длина, ширина, высота) архитектуры храма, индивидуальные по внутренней логике своего «дления» в заданном направлении, можно соотнести с тремя основными измерениями готического мотета: горизонтально-моноподическим (время развертывания каждой мелодической линии), полифоническим и вертикально-гармоническим (производным от первых двух измерений). В эпоху Возрождения место мотета заняла месса, став супержанром эпохи.

В барочно-романтическую эпоху XVII—XIX вв. супержанрами становятся светские феномены: дворец — резиденция и концерт, со второй половины XVIII в. — симфония. Взаимодействие голосов рождает объемное полифоническое целое точно так же, как взаимодействие трех основных измерений романско-готического храма рождало его целостную архитектуру. Именно полифоническое измерение придало музыкальному мышлению свойство объемности. Действительно, ритмически унисонный органум X—XI вв. по сравнению с мелизматическим органумом конца XI—XII вв. воспринимается как плоскостной, имеющий лишь два измерения: моноподическое и гармоническое. Раскрепостившаяся в полифонико-ритмическом отношении музыкальная ткань эпохи Сен-Марсьяль (конец XI—первая треть XII вв.) несомненно представляет собой уже объемное целое.

Эволюция ритмической организации определяет ее 4 основных типа: 1) моноритмический (XI—первая треть XII в.), 2) мелизматико-органумный (конец XI—XII вв.), 3) модальный (XII—XIII вв.), 4) мензуральный (XIII—XIV вв.), собственно полифонический. В структуре данного этапа уже можно выделить 4 основные фазы, приблизительно соотносящиеся с веками: XI в. — фаза формирования ритмической координации (первая); XII в. — фаза ее оформления; XIII в. — фаза кульминации в поисках ритмической координации (параллельное сосуществование модальной и мензуральной си-

стем); XIV в. — фаза кризиса, «сверхкульминации» («готический» декаданс поздних мензуралистов — Требора, Сенлеша, А. и Ф. да Казерты, М. да Перузио, Кордье и т. д.). Впрочем, кризис в искусстве, проявляющийся в одностороннем развитии какой-либо тенденции в ущерб гармоническому целому, точнее бы следовало назвать именно термином «сверхкульминация», поскольку подобные художественные явления часто не теряют своей эстетической ценности (например, творчество позднего Вагнера, позднего Скрябина, нововенцев атонального и додекафонного периодов и т. д.), напротив, «вопреки упрекам» критиков часто возвышаются особыми пиками в истории музыки и становятся областями притяжения, объектами вечной художественной тайны, «неразгадываемой загадки». Ранее уже отмечалось, что последний, 4-й век этапа является сферой наложения на первый век последующего этапа, т. е. фазой включения одного типа координации в другой, последующий, более высокий. Подобное включение происходит порой очень конфликтно и «переживается» часто очень остро в форме отмеченной нами сверхкульминации, являющейся по сути дела взрывным процессом, в результате которого доведенный до предела координации (дифференциации) данный «старый» слой-уровень уходит в подсознание. При этом он может действовать («автоматически») и не действовать, использоваться и не использоваться, оставаясь в фонде музыкального сознания как потенциальная сила. Именно такова судьба вышедшей из готического этапа ритмической «маньеристской энтропии» конца XIV в., обнаружившейся на 1-й фазе нового этапа XIV—XVII вв.

Четвертый этап (XIV—XVII вв., *partitio*) посвящен обработке структурно-аккордовой координации полифонической ткани. Обозначая функциональность данного этапа понятием *partitio* (*Pt*, разделение) следует иметь в виду его отделение от доренессансных, раннеготических форм гармонически неупорядоченной, недифференцированной полифонии.

На фоне отработанной ритмической системы координации уже с конца XIV в. (1-я, формировавшая фаза четвертого этапа) обозначается консонантно-аккордовый (т. е. опирающийся на трезвучные или за-



держанные септаккордовые структуры) тип координации в творчестве итальянских композиторов треченто (Ландини, Чикониа), предвосхищающих «панкосонантный стиль» Данстейбла (первая половина XV в.) и аккордовую трезвучносептаккордовую тенденцию в эволюции франко-фламандской школы (от Дюфаи и Беншуа до Орlando Лассо). Именно в этот период определяется строгий вокально-полифонический стиль, чуждый «чудовищным» ритмическим экспериментам поздних мензуралистов XIV в. С поразительной логической повторностью данный строго полифонический консонантно-аккордовый тип координации проходит все четыре фазы в пределах данного этапа: XIV в. (1-я фаза), XV (2-я), XVI (3-я), XVII (4-я). Действительно, оформляется аккордовая координация в первом и втором поколениях франко-фламандцев в XV в. (2-я фаза соответственно: Дюфаи, Беншуа — вторая треть XV в. и Окегем, Обрехт, Жоскен Дебре — третья треть). Далее, кульминационное свое выражение данная координация находит в XVI в. (Палестрина и римская школа, Орlando Лассо и 4-я нидерландская школа: А. Повернаж, Х. Вельрант, Ж. де Верт, Я. Реньяр и т. д.). Точно так же сверхкульминация происходит в рамках XVII в., т. е. 4-й фазы. Примеры тому: «лучистый ренессансный стиль» в мадригалах Джезуальдо ди Венозы и Монтеверди и академизированный строгий стиль в творчестве композиторов римской школы (Дж. М. и Дж. Б. Нанино, Дж. Ф. Анерио, Ф. Сориано), а также устойчивый типологический облик мессы этого времени. «Лучистый» и академизированный Ренессанс начала XVII в. — явления различного стилевого порядка. Первое направление синтезирует черты гармоничного ренессансного и динамичного барочного стилей, второе имеет максимальную общность с гармоничным художественно-эстетическим строем Ренессанса. Подобное расслоение происходило и в других искусствах этого века. Пример тому: итальянская живопись сенченто (XVII в.). К первому направлению, устремленному вперед, к новому времени, можно отнести работы Гверчино «Св. Иероним с трубящим ангелом», Джулио Чезаре Прокаччини «Положение во гроб», Пьера Франческо Мола «Гомер, диктующий свои поэмы», Гвидо Рени «Иосиф и его жена Пентефрия», ко второму

— Лодовико Карраччи «Св. семейство под пальмой» (болонский академизм), Джованни Бенедетто Кастильоне «Пастораль» (гензуэзская школа), Бернардо Строцци «Чудесное насыщение пятью хлебами и двумя рыбами» (венецианский период). Продолжая параллель с живописью, первую возрожденческую тенденцию XVII в. можно как от истока вести от микеланджеловского предбарочного динамизма (классический пример такого предвосхищения — роспись плафона Сикстинской капеллы в Ватикане), вторую ренессансную сверхкульминацию — от палестриновской уравновешенности полотен Рафаэля.

Ренессансный этап — этап торжества человеческого разума, время преодоления тотальности мистического преклонения перед божественными таинствами бытия. Антропоцентризм, выражающий бесконечную веру в Человека, в его Разум, в эту эпоху выделился равноправной параллельной ветвью по отношению к теоцентрической концепции Бытия.

Естественно, что новый ренессансный стиль как бы вступает в полемику с готической мистикой, вобравшей в себя и христианский духовный порыв к Божественному, и сложнейшую колдовскую «темную», рационально-иррациональную «рунную» математику (изоритмия) вплоть до загадочных канонов и сложнейших рационально конструируемых месс нидерландцев XV в. («пламенеющая» готика: 5-я фаза романско-готического этапа).

Несомненно, что возрожденная античная идея чело века гармоничного (не без влияния зарождающихся социально-прогрессивных буржуазных отношений) вызвала потребность к созданию художественного мышления, созвучного этой идее. Основное настроение в искусстве Проторенессанса (вторая половина XIII—XIV в.: скульпторы Никколо и Джованни Пизано, живописцы Каваллини и далее Джотто и Мартини — современники Данте и Петрарки, далее Ландини, наконец, Чикониа) и Возрождения (XV—XVI вв.) — утверждение Человека просвещенного, сильного, мудрого, влюбленного в красоту мира, совершенного. Естественно, что подобная сверхзадача должна была привести к отработке новых средств выразительности, созвучных с идеями гуманиз-



ма и гармонии человеческой. В музыке (правда, как всегда с запозданием) это отразилось, как мы уже отмечали, на совершенствовании ритмического согласования горизонталей и на вертикали, которая становилась все более консонантной, более логичной и упорядоченной во временном распределении консонансов и диссонансов, устремляясь к отчетливо определенным в XV в. (фаза кристаллизации) закономерностям строгого письма. По этому поводу, как правило, отмечается следующее: «Изменения в нотации, происходившие на рубеже XIV—XV веков, довольно тесно связаны с изменениями в ритмике, что, в свою очередь, немаловажно для многоголосья <...>. Общее направление ... можно усмотреть в переходе к белой нотации (далее с XV в. обозначения от семиминимы и мельче стали делать посредством черных знаков; с XV века применяли уже округленную запись нот; с XVI утвердилось единое — имперфектное — соотношение длительностей; постепенно «вымерли» максима и лонга. — П. С.) <...> В трактовке трехголосия ясно намечаются две тенденции: первая — к вертикализации многоголосия, гармоническому звучанию; вторая, напротив, — к имитационности, мелодической дифференциации многоголосия. У Чикониа можно встретить сочинения, представляющие чистую гармонию, мелодизированную голосоведением <...> Трехголосие, построенное на гармоническом основании, ясно обрисовывает, прежде всего, вертикаль в ее характерных именно для XV (но не для XIV) века чертах. Это — преобладание полных трезвучий, секстаккордов, параллельного движения секстаккордами, небольшое число диссонирующих образований <...> Первые образцы многоголосия с безупречной консонантностью мы находим именно у Чикониа <...> К гармонически чистому письму Чикониа приходит в результате длительной работы над многоголосием. В ранних сочинениях довольно много случайно диссонирования в традициях XIV века (особенно в жанре виреле)» [271, с. 213—216] (дата рождения Чикониа — около 1335 г. — П. С.).

Стремление к всесторонней, пропорциональной и гармоничной системе мышления, со все более оттачиваемой по соотношениям длительностей ритмикой горизонталей, со все более жестким и закономерным их полифо-

ническим соотношением на базе консонантно-структурных, гармоничных вертикальных закономерностей — основная черта музыкального эволюционирования на ренессансном этапе XIV—XVI вв. Активизация горизонтальных полифонических энергий (в частности, все более всеохватывающее проникновение принципа имитационности, доведенного до логического предела в изощреннейших канонах нидерландцев) в этот период происходит под столь же активизирующимся вертикально-консонантным контролем. Другими словами, музыка обретает более совершенный звуковой облик, более полную и объемную жизнь. Относительно объемности музыкальной ткани следует сказать специально. Ткань (музыкальное мышление) можно считать линейной (ым), если речь идет об одностолбчатости, а конкретно — о монодической его форме, не предполагающей ни гармонии, ни полифонии. Музыкальное мышление представляется плоскостным, если имеет две координаты: горизонтально-мелодическую и вертикальную, причем предполагающую либо интервально-гармоническую форму (ранний унисонно-ритмический органум), либо аккордово-гармоническую, гомофонную. Объемность музыкальной композиции придает полифония, и чем более ощущается ясно жизнь каждого голоса, тем более «скульптурна», объемна, перспективна музыка.

Предпосылки для хорошего восприятия всего полифонического комплекса создают: 1) контрастный ритм в разных мелодических линиях и в то же время плавный с достаточно простыми ясными пропорциональными отношениями по длительности; 2) гармоническая согласованность голосов, при которой избегаются неприготовленные диссонансы на сильных долях и цепочки диссонансов, отвлекающие внимание от восприятия отдельных линий; отсюда требования опоры на консонантную основу, приготвления и разрешения диссонансов и т. д.; 3) и, наконец, специальные контрапунктические приемы, подчеркивающие, заостряющие внимание на каждом из голосов, а порой и предвосхищающие поведение последующей мелодической линии. К числу таких приемов как раз и относится имитация и еще в большей мере — канон. Оба данных приема позволяют эффектно вклю-



чить очередной голос и тем самым его оптимально обнаружить. Канон и особенно каноническая секвенция позволяют, ко всему прочему, довольно легко экстраполировать (предвосхищать) поведение последующего голоса и тем самым активно слышать его. Все эти три условия оптимального режима восприятия полифонии отражены в правилах строгого письма. К нему-то и двигалось развитие всей западноевропейской музыкальной культуры. Дополнительно отметим, что на выявление полифонии по горизонтали, на создание многоплановости, объемности звучания была направлена также эволюция хорового пения. «В раннем средневековье, — как пишет Е. И. Коляда, — (около IV в.), когда из церковной общины выделился профессиональный хор (клирос), он был еще недифференцированным; в X—XIII вв. начинается первичная дифференциация голосов по регистрам. Позднее (вероятно, с XIV—XV вв.) с развитием многоголосия устанавливается понятие хоровой партии, каждая из которой могла ... разделяться на несколько голосов. В этот период разделение на голоса определялось их функцией в музыкальной ткани. Главным мелодическим голосом был тенор, остальные голоса — мотет, трипльм, квадрупльм — выполняли вспомогательную роль ... Для XIV—XV вв. характерны 3-, 4-голосные хоры, в эпоху Возрождения число голосов увеличивается до 6—8 и более, тогда же появились двойные и тройные составы. Возникновение системы функционального гармонического мышления привело к разделению хора на 4 основные партии: дисканты (или сопрано), альты, тенора, басы» [32, т. 6, кол. 39]. Автор совершенно справедливо отмечает эволюционную тенденцию к тембральной характерности, окрашенности, а значит — к дополнительному колористическому подчеркиванию «жизни» во времени каждого из голосов полифонического целого. Полифоническая объемность подчеркивалась также специфическими динамическими контрастами между ними (эффекты эха, предбарочные перепады звуковых масс и т. д.). Несомненно, что эволюционное движение к развитой и консонантно-структурной полифонии, ставшее основным содержанием ренессансного этапа XIV—XVI вв., имеет определенные параллели с поиском и блестящим решением проблемы перспективы и объема в

живописи этого периода. Вспомним, как постепенно эти качества раскрываются в полотнах от Джотто, Мартини, далее Мазаччо, Фра Беато Анджелико, Пьеро делла Франчески, Антонио Поллайоло (сюжетная динамика, сложная полифония движения), Перуджино (гений консонанса), Мантеньи (удивительная пространственная глубина плюс психологизм, смотрящая в барокко драматическая патетика), Боттичелли (перуджиновская женственность — мягкость, сочетающаяся, однако, с трепетной упругой синкопированной мелодией рисунка — это уже предвосхищение скрытого трагического неоготического надлома барокко, его глубинная «минус первая» фаза: XV в. по отношению к начальному барочному XVII) и, наконец, — к Леонардо да Винчи, Рафаэлю, Тициану, к их высшему могучему и многостороннему владению тайнами жизни и ее отражению в искусстве. Динамичная борьба переплетающихся линий, красок, форм, сюжетных элементов, сочетающихся с внутренним консонантно-«аккордовым» их соотношением — вот основа могучего живописного и музыкального ренессанса. Музыка этой эпохи как бы соединяет в своей вертикали гармонию, рациональность, разумное спокойствие, достоинство, четкость и ясность архитектуры Ренессанса (от Брунеллески, Альберти до Браманте, Рафаэля, Сангалло) и «включенную в память», унаследованную от готики напряженность линий, фабул и характеров живописи Возрождения.

Итак, художественное, и в частности музыкальное, мышление этапа XIV—XVI вв. — это отнюдь не только приобретение столь желанной соразмерности, гармонии, ясности, точности в отражении Человека и его характера, но это также удержание предшествующих конструктивно-выразительных типов и принципов, их синтез и обобщение в рамках возрожденной неантичной эстетики — эстетики отражения того, что, выражаясь словами римского архитектора Витрувия, «есть или может быть».

Уравновешенность отдельных аккордовых элементов в рамках логики музыкального мышления Ренессанса определялась слабыми связями между ними. По законам этого мышления гармоническая функциональность (тяготение), жившая своей подспудной жизнью в на-



родном музыкальном искусстве, до определенного времени почти не прививалась в сфере модальной ладоаккордики XVI в. Только когда в недрах Ренессанса отчетливо обозначились предбарочные динамические тенденции к выражению напряжения, экспрессии, сдерживаемой трагической силой высказывания, тогда *T-S-D-T*-тяготения обнаружили в музыкальной ткани. Здесь речь уже идет о «нулевой» фазе барочно-романтического — функционально-гармонического — этапа (XVI в.).

В целом же музыка, как и архитектура Возрождения, уравновешены в своих отдельных элементах, при этом «смежные формы не переходят друг в друга, они всегда четко очерчены (отграничены, в какой-то мере автономны в своей собственной гармонической самодостаточности. — П. С.). В этом сказалось метафизическое мировоззрение раннего материализма, в целях ясности разлагавшего универсум на составные части, но не видевшего их диалектической связи между собой» [12, с. 172]. Однако на столь, казалось бы, ясное и понятное утверждение отмеченного автора, думается, следует, во-первых, возразить в том плане, что диалектическая связь только тогда диалектична, когда она множественна (многопланова, замкнута и разомкнута во взаимовлияниях прямого и обратного действия и т. д.), отсюда следует говорить о диалектических связях только во множественном числе. Во-вторых, связи между элементами системы, несомненно, в ренессансном художественном мышлении есть и очень органичные, но их качество действительно не позволяет говорить о диалектической интегративности единой функциональной системы. В музыкально-гармоническом мышлении также преобладает суммативность, художественно согласованная, «выверенная» ясным праантичным романским разумом. Здесь мы подходим, наконец, и к более полному пониманию характерного качества ренессансного музыкального мышления, связанного с вертикальной консонантно-аккордовой координацией. Образующиеся консонантные аккордовые комплексы в своей основе так же, как и элементы архитектуры Возрождения, гармоничны, благозвучны, по-фламандски полнокровны и по-романски ясны. Овладение консонантной гармонией или, другими словами, консонантно-гармоническое объемное упорядо-

чение полифонически сопрягающихся голосов имеет прекрасную параллель в близком процессе, протекавшем в живописи. Речь идет об открытии законов перспективы и принципиально новой системе координации планов, о их перспективном распределении в соответствии с реальными закономерностями зрительного восприятия.

Рассогласованность композиции с точки зрения перспективы на романско-готическом этапе соответствует вертикально-гармонической рассогласованности мелодических линий в полифонии той эпохи. Нескоординированность одновременно сосуществующих композиционных элементов в едином музыкальном или живописном контексте — общая закономерность мышления романско-готического этапа. Отсутствие координирующей единой точки зрения на несколько явлений в данном художественном континууме — типичная доренессансная черта (до XIV в.): будь то разноязычные свержаванские голоса мотета или сюжетные элементы живописного полотна вплоть до Чимабуэ, т. е. до конца XIII в. Кстати сказать, традиции оформления храма и по нынешний день связаны с ориентацией на многоактурное восприятие, что вполне естественно вытекает из его архитектуры. Логика объединения разномасштабных, разносюжетных и разноактурных элементов имеет в храме скорее эмоциональную основу, нежели перспективную, здесь неприемлемую, как это ни парадоксально, в силу перспективы архитектурного пространства, которую требуется необходимым образом корректировать. Поэтому в одинаковой мере «неправильны» и композиции «Страшный суд» Жизлебера (Рельеф. Тимпан собора в Отене, 1130—1140 гг.), и сикстинский плафон Микеланджело.

Заслуга ренессансного живописного станкового и музыкального мышления в завоевании нового уровня художественной координации материала — будь то перспектива или единая система консонантного аккордообразования в полифонии. И тот и другой механизмы координации снимают несогласованность различных планов, имевшую место на романско-готическом этапе в живописи и в музыке. Иной аспект готической плоскостности в музыке XIII в. выделяет Ю. К. Евдокимова: «... в поздних мотетах XIII века индивидуализация голосов достигает практически до максимума. Имитации отсутству-



ют, плотность многоголосия постоянная, разрежений в ткани мало. В таком многоголосии трудно выделить какой-то голос как ведущий: ткань сплетается из разветвленных линий в сложном мелодическом узоре. Все голоса располагаются в небольшом диапазоне, между ними нет никаких регистровых просветов, линии постоянно перекрещиваются, переплетаются — то объединяются в параллельном или унисонном движении, то расходятся в пределах не больше октавы, подхватывают один другой на той же высоте. Плетется изысканный рисунок из голосов (здесь нельзя не заметить последствие меровингского слоя «звериного-орнаментального» мышления. — П. С.), причем рисунок одноплоскостный. Эстетическое ощущение пространства в музыкальном звучании оказывается близким выразительности бесперспективной живописи. Линии почти накладываются одна на другую (особенно в верхних голосах). По технике выполнения это многоголосие, безусловно, является контрастным, каждая линия может существовать отдельно как выразительная и полноценная мелодия. Однако при восприятии самостоятельность голосов нивелируется в силу регистрового единообразия звучания, ограниченности музыкального пространства, плотности расположения линий (разрядка моя. — П. С.) [271, с. 105—106]. Имеется раскрытие этой проблемы в ином ракурсе в статье Т. Барановой [41].

Естественно, что от этой скученной и нескоординированной техники XIII в. очень далеки свободно распределенная в пространстве, буквально «дышащем» перспективой, ренессансная объемная музыка и живопись — достаточно вспомнить композиции Леонардо да Винчи и Палестрины, Тициана и Орландо Лассо. Отметим, что связи, проведенные нами и Ю. К. Евдокимовой, приложимы к анализу романско-готического мышления также в области освоения красочного колорита (XI—XIV вв. → XIV—XVI вв.: монотембральность → политембральность; формообразование рисунком → формообразование цветом и светом). Отсутствие перспективного мышления на доренессансных этапах распространяется и на восприятие времени: средневековое метафизическое мышление соединяло в единый плоскостной ряд и ближайшие,

и удаленные эпохи, не делая масштабного различия между ними.

Итак, в исторической перспективе достигнутая гармония композиционных элементов как внутри себя, так и в объединенности в целое, явилась лишь очередной ступенью к более высокому уровню организации музыкального мышления. В эпоху Ренессанса связь «правильных» аккордовых структур в рамках единой функционально-гармонической системы пока только зарождается. Динамика функционально-гармонического мышления, которой в совершенстве овладела музыка барокко, пока только формируется: через вводнотоновость, нащупывание главных функций в доминантовой и субдоминантовой имитационности и через плавное кварто-квинтовое гармоническое соединение аккордов, через стремление к совершенному акустизму этих прафункциональных соединений и через отрицание этого акустизма в динамичных, «правильно» введенных аккордовых и неаккордовых диссонансах, создающих ренессансную функциональность типа диссонанс → консонанс.

Параллельно зарождению барочного функционально-гармонического мышления проявляются черты предбарочной патетики, аффектности и динамичности ренессансной архитектуры второй половины XVI в. (Палладио, Виньола, Микеланджело). Отражение крушения гуманистических идеалов, раздавленных режимом тирании в эпицентре ренессансного движения — Италии, где крупная буржуазия сближается с карающей и воинствующей католической церковью, — вот что определяет базис нового — барочного — художественного мышления, трагедийного, внутриконфликтного и напряженного по своему существу. Дистанция между сверхгармонией эрмитажной «Мадонны Конестабиле» Рафаэля, написанной в 1504 г., и микеланджеловской росписью плафона Сикстинской капеллы в Ватикане, завершенной в 1512 г., всего 8 лет, но именно эта грань символизирует зарождение барочного мироощущения. В эпоху чинквеченто ренессансное и предбарочное стилевые направления развиваются двумя параллельными ветвями. Одна — сфера тончайшей сладкозвучной гармонии Возрождения. Другая — область грядущего барочного динамизма от Микеланджело к Карло Джезуальдо, князю Венозы.



Барокко парадоксальным образом вырастает из искусства Возрождения, подхватывая его микеланджеловскую ветвь. Главный смысловой мотив барокко — идея бренности сущего, его трагической недолговечности, уносящегося в бесконечность непрерывного потока бытия и сознания. Отсюда космическое сочувствие несовершенному, негармоничному роду человеческому, раздираемому трагическими противоречиями. Динамической горькой репризой звучит барокко по отношению к готике через голову двуликого, гармоничного и мятежного Ренессанса. Поток трагического барочного сознания отражает пожары бессмысленных войн, пламя эпидемий, отзвуки пира во время чумы, образ заблудшего, неразумного человечества, несущего расплату уже при жизни и обреченного на муки после смерти. Нечеловеческая, монументальная, торжествующая катастрофичность микеланджеловского «Страшного суда» (где уже современники видели «время, высохшее от страха, дрожащее, достигшее своего конца, ... жизнь и смерть, охваченные ужасом и смятением») явилась предвосхищающим идеологическим символом трагедийно раздвоенного (жизнь — смерть) барочного художественного мышления. Прислушаемся к дерзкому, напряженному и драматическому (любовь — смерть) всеохватному, всезнающему, вселенскому строю «*Romeo and Juliet*» Шекспира:

...Juliet:

Ay me!

Romeo:

She speaks: O! Speak again, bright angel, for thou art  
As glorious to this night, being o'er my head,  
As is a winged messenger of heaven  
Unto the white-upturned wondering eyes  
Of mortals, that fall back to gaze on him  
When he bestrides the lazy-pacing clouds,  
And sails upon the bosom of the air.

Juliet:

O Romeo, Romeo!  
Wherefore art thou Romeo?  
Deny the father, and refuse the name;  
Or, if thou wilt not, be but sworn my love,  
And I'll no longer be a Capulet...

В этом напряженном, страстном диалоге-сближении (шире — мышлении в целом) истинная, мудрая амбива-

лентная полнота ощущения Мира, пришедшая на смену разделенному по полярным областям и цельному в пределах каждой из областей мышлению Ренессанса (либо сверхсовершенное и устойчивое, либо сверхнапряженное, мучительно-трагедийное — сравним святое спокойствие «*Ave Maria*» Якоба Аркадельта или Жоскена Де пре с криком «Голгофы» Мантеньи).

То, что составляло две противоположные стороны художественного мышления Ренессанса, далее, в XVII в., вылилось в два параллельно существующих течения: барокко (эпицентры: Германия, Италия) и классицизм (эпицентр: Франция). Музыкальное искусство (как процессуально-динамичный феномен) в эту эпоху призвано было в большей степени отразить сферу барочного мышления и миропонимания.

Заключительная ария Дидоны из оперы Перселла «Дидона и Эней» говорит, пожалуй, нам гораздо больше в спектре эмоциональных чувствований, чем барочная пышная, торжественная помпезная, официально-показная архитектура, театральное демонстрирующая роскошь причудливых выпукло-вогнутых форм слитным, неуловимым, текучим, беконечным и динамичным сопряжением всех ее элементов, излишне патетичная, излишне роскошная, излишне пульсирующая и контрастная, излишне декорированная скульптурой, орнаментом, позолотой, рассекаемая и прорезаемая парочито усложненными линиями. Экстерьер церкви в Лувене (Бельгия, 1650—1671 гг.), а также интерьеры храмов архитектора Л. Бернини (XVII в.) имеют параллели с генделевским строем опер *seria* и ораторий, отразивших очень свойственное для музыки запаздывающее стилевое музыкальное обобщение, ставшее возможным в музыке лишь в первой половине XVIII в.

Итак, XVII в. при всех его неразрывных связях с прошлым тем не менее открывает принципиально Новую музыкальную формацию, новый предполагаемый 12-вековой «европейский квадрат» (XVII—XXVIII? вв.), являющийся своего рода гигантским «вторым предложением» по отношению к Средневековой формации, к начальному квадрату (V—XVI вв.). Причем данные формации отделяются не только по имманентно-интонационной



специфике, но и по общественно-экономическим особенностям.

XVII в. определяется качественным скачком в новое — гомофонно-гармоническое — измерение.

Этим столетием открывается пятый этап (XVII—XX вв., *argumentatio*), на котором отрабатывается, проходя четыре известные фазы (XVII в. — 1-я, XVIII — 2-я, XIX — 3-я, XX — 4-я), функционально-аккордовая (*T—S—D—T*) координация музыкальной ткани. Обозначая функциональность данного этапа понятием *argumentatio* («доказательство»), мы отражаем его функцию утверждения европейского музыкального мышления в новом — функционально-аккордовом — качестве. Именно функциональность способствовала единому логическому соподчинению всех элементов барочной структуры, обеспечивая ей текучесть, непрерывность, подвижность, динамизм и устремленность. Автономность, гармоничная самодостаточность элементов ренессансной музыки и архитектуры (вертикально-консонантные аккорды и уравновешенная пропорциональная архитектурная ритмика колонн, ярусов, окон, портала и т. д.) уступила место функциональной соподчиненности, логической связи этих элементов, устремленности, тяготению одного в другой.

Сделаем некоторые обобщения. Каждый из этапов музыкального мышления имеет одинаковую внутрителиевую логику развития: от раннего стилиевого состояния к последующему, вытекающему из первого, но обладающего самостоятельным качеством, сформированным, впрочем, на основе исходного для данного этапа стиля. В этом смысле романтика так относится к готике, как *Ars nova* к *Renaissance* и как барокко относится к романтизму. Между данными для каждого этапа стилиевыми полюсами в зоне 2-й фазы (XII, XV, XVIII вв.) имеются либо своеобразные антитезные стилиевые прослойки, либо зоны «наплыва» начального и конечного стилей. Прослойкой-антитезой является галантный (рококо) и далее классический стили для барочно-романтического этапа (непонятно, почему до сих пор в учебной практике сохранилась традиция апеллировать к классицизму — промежуточному стилю для общеевропейского динамического мышления, очевидно, ввиду соображений

удобства: регламентированность этого стиля созвучна аналитико-расчленяющему характеру процесса обучения). Наплывы-переходы имеют романско-готический и ренессансный стили мышления. Причем наплыв не означает смешение — напротив, это параллельное сосуществование начального и конечного явлений. Параллелизм музыкального барокко и классицизма в XVIII ст. в этом смысле также отражает общую закономерность параллельного сосуществования начального и конечного стилей, поскольку классицизм не исключает трактовки — «нерасцветший романтизм». Непроходимой грани между ними нет, достаточно вспомнить дуализм формы (классическая) и содержания (романтическое) Мендельсона, Шумана, Шопена, а с другой стороны, истинный скрытый трагический гений Моцарта и явный — Бетховена. Оба данных «классика» заложили фундамент романтической трагедийности, раскрытой от Шуберта, Шопена до Мусоргского, Чайковского, Малера.

Между романско-готическим и барочно-романтическим этапами образуется «стилевая прослойка» высшего порядка — *Renaissance*. Функция ее подобна функции малой — рококо-классической — прослойки: в обоих случаях речь идет о кристаллизации, о совершенном во всех своих элементах искусстве, о преходящих, а поэтому столь дорогих для мятущегося европейца сферах духовной гармонии и истинного художественного совершенства. Примечательно, что венская классическая школа в жанрах трехчастной сонаты и концерта в какой-то мере не только моделировала идею бытия Человека в различных ипостасях (на этом строится концепция симфонии М. Г. Арановского [112, с. 14—39]), но и давала своего рода модель стилиевого развития от романско-готического к барочно-романтическому этапам (XI—XIV вв. — своего рода исходная точка цикла — сонатное *allegro*, XIV—XVI вв. — *Largo*, XVII—XX вв. — динамичный финал). Точно так же концертно-симфонический классический инвариант отражает фазную логику стилиевого развития внутри этапов (I часть — 1-я фаза, II часть — 2-я фаза, финал — 3-я фаза). Подобное ретроспективно-прогностическое художественное моделирование в музыке XVIII в., первоначально отработанное в барочном концерте, связано с особой кристалли-



зующей, рационально осмысляющей функциональностью этого столетия (2-я фаза). Не менее глубокое обобщение, многогранное осмысление Человека и его места в истории дает этап *Largo*: этап Возрождения. Нидерландская и римская месса этой эпохи подобно поэзии Данте и Петрарки, подобно монументальной скульптуре, фресковой живописи Микеланджело, полотнам Леонардо да Винчи и Рафаэля и позднего Тициана (вспомним хотя бы «Кающую Марию Магдалину» и «Св. Себастьяна», украшающих Эрмитаж) — это грандиозное неспешное, веками выношенное обобщение и размышление о прошедшем, настоящем и будущем. Итак, готика — динамичный, воистину сонатный порыв, *Renaissance* — напряженное философическое вселенское *Largo*, барокко-романтизм — мудрый, всезнающий, опять-таки неизбежно напряженный и проблематичный финал. Романский стиль в этом смысле играет роль вступления к данному триадному стилевому эволюционному циклу. Вступлением высшего порядка является триада христианско-античного, меровингского и каролингско-оттоновского этапов. В этом смысле весь временный объем Новой цивилизации, состоящий из девяти 3-вековых этапов (вступительный плюс восемь основных), разбивается на три равновеликих трети — по три этапа в каждой: начальная, формировавшая первая треть (христианско-античный, меровингский и каролингско-оттоновский этапы), центральная, кристаллизующая вторая треть (романско-готический, ренессансный и барочно-романтический этапы) и конечная, кульминационная третья треть (этапы: полистилевого анализа? — XX — XXIII? вв., полистилевого синтеза? — XXIII — XXVI? вв., заключения — наложения? — XXVI — XXIX? вв.). 1, 2, 3-я трети по своей функциональности соответствуют 1, 2, 3-й фазам.