9. *Rahmaninov S.* Literaturnoe nasledie: V 3 tomah. M.: Sov. кompozitor, 1978–1980. Tom 1: Vospominanija. Stat'i. Interv'ju. Pis'ma. 668 s.
10. *Strakovich Ju.* Tsifroljutsija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke. M.: Klassika — XXI, 2014. 351 s.
11. *Streglov Ju.* Iskusstvo pianista-interpretatora v kontekste razvitija sredstv audiokommunikatsii: Ot fonografa T. Jedissona k kompakt-disku. agentstvo po kul'ture i kinematografii, Orlov. gos. in-t iskusstv i kul'tury. Orjol: OGIIK, 2005. 86 s.
12. Troitskij A. Akseleratsija, Atomizatsija, Desakralizatsija i drugie muzykal'nye prikoly // *Strakovich Ju.* Tsifroljutsija. Chto sluchilos' s muzykoj v XXI veke. M.: Klassika — XXI, 2014. S. 9–11.
13. *Tsaturjan K.* Novejshie modifikacii fortepiano: Tsifrovye rojali na osnove fizicheskogo modelirovanija // Muzyka i elektronika. 2010. № 3. S. 17.

В. П. Коннов

ТИПОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИОННОГО СТРОЕНИЯ СИМФОНИЙ АНТОНА БРУКНЕРА

В статье выделены структурные и семантические особенности брукнеровской симфонической концепции на материале семи последних симфоний. Автор прослеживает их на уровне частей цикла и в целостном контексте симфонического наследия композитора, а также в различных периодах его творческой деятельности. Всесторонне исследуется специфичный для Брукнера вариант сочетания венско-классической сонатности с традициями полифонического мышления добетховенской эпохи. Обосновывается тезис о приоритете пространственных измерений музыкальной формы (названных Брукнером "музыкальной архитектурой") над её процессуальными закономерностями.

Ключевые слова: музыкальная форма, архитектоника композиционного решения, симфоническая волна, трехтемная экспозиция, «певучий период», трансформация музыкальных тем, оригинальная симфоническая концепция.

V. Konnov

Characteristic Structures and Semantics of Anton Bruckner's Symphonic Form

The article presents the investigation of Anton Bruckner's symphony concept and its semantic and structural layers based on the symphonies from the Third to the Ninth which are described in each of the movements of the cycle as well as in large scale of entire Bruckner's symphony heritage. The strong influence of pre-Beethoven's Polyphony on Viennese symphony tradition by Bruckner and predominance of spatial aspects of symphonic form corresponding to Bruckner's idea of Musical Architecture is discussed from different points of view.

Keywords: musical forms, architectonic schemas, dynamic waves, the three-part exposition, Gesangperioden, transfiguration of themes, original structural concept.

На рубеже XX–XXI вв. историография брукнероведения отмечена приверженностью представлениям об архетипичности формы брукнеровских симфоний в не меньшей степени, чем классическая "брукнериана" 1920-х–1950-х годов (М. Ауэр, А. Хальм, Р. Луис и др.). Однако есть существенные различия в понимании этой проблемы авторами, представляющими разные поколения в истории музыкальной науки. Еще при жиз-

ни композитора сложилась достаточно прочная традиция, укоренившаяся в научной литературе 1950-х–1980-х гг., рассматривать симфоническое наследие Брукнера как феномен, становление и своеобразие которого определялось «внешними» влияниями, от “перенесения концепции вагнеровской музыкальной драмы в сферу симфонизма” [9, с. 351] до следования образцам симфонического творчества Бетховена и Шуберта. Эта тенденция была канонизирована в науке благодаря авторитету Ф. Блуме, автора обширной монографической статьи о Брукнере в первом издании энциклопедии «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» (в дальнейшем — MGG. П. К.) [2, стлб. 371], а в нашей стране — благодаря известному монографическому очерку И. И. Соллертинского, посвященного Седьмой симфонии Брукнера* [1]. Однако большинство авторитетных музыковедов «младшего поколения», выступивших после окончания Второй мировой войны (из числа авторов, регулярно публиковавшихся в «Брукнеровских ежегодниках» — «Bruckner-Jahrbuecher») 1980-х–2010-х годов, единодушно придерживаются мнения о безусловном приоритете «внутренних», имманентно присущих Брукнеру принципов симфонической концепционности, независимо от присутствия бетховенских, вагнеровских или иных влияний. Этот взгляд на проблему в публикациях последних десятилетий связан с авторитетом В. Штайнбека, автора статьи о Брукнере во втором издании MGG [10]. Движение за «подлинного Брукнера», начало которому было положено изданием «оригинальных» партитур первого поколения Полного критического собрания сочинений (под редакцией Р. Хааса и А. Ореля), стало источниковедческой базой признания самоценности брукнеровской симфонической формы, прежде всего — в её типологических особенностях. Такой взгляд имплицитно подразумевает замещение Девятой симфонии Бетховена или Девятой симфонии Шуберта как «путеводных звезд» композитора феноменом «брукнеровской симфонии» как таковой, стоящей в виде архетипа над всеми симфониями Брукнера, и не только над чередой авторизованных версий (редакций) какого-то одного произведения в качестве его «идеального» воплощения (Э. Фосс.) [11, с. 39]), но также и за всей последовательностью брукнеровских симфоний, обозначенных номерами автором. Такая концепция определяет одну из фундаментальных публикаций западноевропейского брукнероведения последних лет — «Bruckner Handbuch 2010», в особенности главу «Брукнер как симфонист», написанную руководителем авторского коллектива Х.-И. Хинрикзеном [6].

Анализируя двойственную природу брукнеровского симфонического архетипа, внешние контуры которого были обозначены в работах В. Штайнбека, Хинрикзен обращается к двум источникам радикально отличающихся друг от друга представлений о природе брукнеровской формы: к публикации ученика Брукнера, пианиста, дирижера и музыкального критика Ф. Шалька и к фундаментальным положениям монументальной двухтомной монографии Э. Курта.

Ф. Шальк, известный своей беззаветной преданностью своему учителю и деятельностью по пропаганде и продвижению на концертную эстраду его творений, парадоксальным образом отзывался об их композиционном строении едва ли не в пренебрежительном тоне (что неоднократно служило моральным оправданием энергичного вмешательства Шалька-редактора в оригинальные тексты издаваемых брукнеровских партитур). Шальк уподоблял форму любой брукнеровской симфонии некоему «шаблону» в следующих словах: «В действительности, нет ничего более примитивного, чем брукнеровская форма. Никто другой из великих не обходился с проблемой формы более беззаботно, нежели Брукнер. Он придумал себе весьма простые схемы для всех своих частей, о них нет надобности рефлектировать, во всех его симфониях они выдерживаются одинаково. Главная тема, здесь

и там — введение перед ней; побочная тема, которую он постоянно обозначает характерным термином “певучий период”, и завершающий период имеют место в крайних частях. Его Adagio все трехчастны: главная тема, вторая тема (опять “певучий период”), после чего первая тема проводится еще дважды вариантно, в то время как вторая проходит всего один раз, но точно. Его наиболее компактные и завершенные по форме части — всегда скерцо, в которых единственно ритмический элемент преодолевает или даже полностью вытесняет кантиленность» [6, с. 91].

Наиболее известной альтернативой шальковскому концепту «формы как заполненному материалом шаблону» стало куртовское понимание брукнеровской «формы как процесса» (в дальнейшем нашедшее своеобразный рефлекс в концепции одноименной работы Б. В. Асафьева). Многократно варьируемое в монографии о Брукнере одно из наиболее выразительных её определений звучит следующим образом: «У Брукнера форма — это поток, вызванный к жизни непосредственным переживанием мира, продвигаемый автором с самого начала гигантскими волнами — становление, нарастание и изживание» [7, с. 211].

Дихотомия статической предустановленной «схемы» («шаблона») и континуальной (динамической) «симфонической волны» постулируется Хинрикзеном как отношение двух измерений крупной формы у Брукнера, как «две стороны одной медали». Признавая все её несомненные научные достоинства, мы, со своей стороны, все же позволим себе заметить, что не утратило своей актуальности и рациональное зерно концепции Блуме, усматривавшего в Девятой симфонии Бетховена исторический прообраз «брукнеровской симфонии». Прежде всего, самоочевидным для любого непредвзятого слушательского восприятия является факт несомненного сходства не только специфичного для последней симфонии Бетховена монументального характера симфонической образности, но и хорошо узнаваемых музыкальных форм первых трех частей Девятой симфонии Бетховена с композиционными структурами любой из первых трех частей «гепталогии» зрелых симфоний Брукнера. К числу характерных моментов этой традиции «позднего» Бетховена относится трехтемная экспозиция сонатной формы первой части. Её первая тема, как правило, неоднородная по интонационному составу, экспонируется в становлении и возникает из тремолирующей («шелестящей», «струящейся» или «пульсирующей») звуковой среды — некоего виртуального пространства будущей широкомасштабной звуковой картины. Начиная с Третьей симфонии, три четко противопоставленные тонально темы инициируют три раздела — партии экспозиции (заметим, однако, что в Девятой симфонии Бетховена третья «унисонная» тема формулируется лишь в самом завершении экспозиционного раздела и, по сути, не образует самостоятельной партии, в то время как Брукнер трактует третью партию экспозиции, а не только первые две, в равной мере завершенными структурно, явно следуя в этом примеру первой части «Юпитер-симфонии» Моцарта, высоко им ценимой). Характерной особенностью строения первых частей у Брукнера, идущей от претворения традиций Девятой Бетховена, является также начало репризы, совпадающее с высшей точкой кульминации разработки, последняя наполнена разнообразными вариантными преобразованиями тем экспозиции, а также оркестровой полифонией. Далее следует обширная кода, состоящая из двух разделов (разработочного и эпилога), концепционно противопоставленных друг другу.

Крайне важно, что в симфониях Брукнера развитие звуковых событий во внешних контурах этого «несущего каркаса» композиционной структуры основано на иных закономерностях и предпосылках, нежели это имеет место в соответствующих разделах Девятой Бетховена. А именно: у Бетховена внутреннее наполнение трехтемной сонатной

экспозиции характеризуется ведущей ролью сквозной диалектики тематических процессов, узловые моменты которых (главная, побочная и заключительная темы) соотносятся как триада диалектического развития. Брукнер не ограничивается подобным сквозным континуальным изложением на протяжении всей части (хотя ему подчинено развитие в границах разделов-«блоков»). Переход от одной партии к другой в экспозиции или соответственно между разделами разработки, слагающимися на основе материала какой-либо одной из трех тем, всегда образует некую границу между «блоками» изложения, которую композитор часто подчеркивает генеральными паузами. Но даже если пауза как таковая отсутствует, именно в эти моменты он виртуально перемещает тематическую инициативу на разные «ярусы» музыкально-архитектурной конструкции целого. Последняя может быть представлена в виде вертикальной проекции устойчивой инвариантной последовательности тем из экспозиции сонатной формы, состоящей, согласно Штайнбеку, из «главной темы», «певучего периода» и «унисонной темы». Историческим прецедентом этой основы концепционного мышления Брукнера является контрапунктическое объединение по вертикали основных тем экспозиции в разработочном разделе коды финала «Юпитер-симфонии» Моцарта. В развитии этих принципов Брукнер вплотную подступает к идеям и к техническим решениям будущей «полифонии оркестровых пластов» симфонизма XX века, а ретроспективно его концепция связана с драматургической логикой последования музыкальных номеров в духовных кантатах и пассионах И. С. Баха, что свидетельствует о глубинной полифонической основе мышления Брукнера как драматурга симфонии. Иными словами, в классический канон трехтемной экспозиции сонатной формы у Брукнера внедряется барочный по своему происхождению принцип «единовременного контраста» — основа драматургии фуги**. Его проявление очевидно в логике чередования представляющих все три партии экспозиции «тематических блоков», каждый из которых всякий раз инициирует изложение соответствующей моменту образной сферы «заново» (или «возвращаясь мыслью к прошлому»), как это имеет место в проведениях темы фуги. Другим вариантом изложения тематизма в традициях барочной «пространственной» композиции у Брукнера являются многочисленные примеры сопоставлений разных объемов оркестрового звучания (по принципу «соло — тутти), идущие от традиций жанра барочного concerto grosso.

Наиболее последовательным воплощением брукнеровского канона трехтемной экспозиции можно считать экспозицию первой части Шестой симфонии. Несомненно, у Брукнера он сложился под воздействием углубленного изучения партитур Бетховена. Об этом свидетельствует сохранившийся биографический факт пристального изучения Брукнером летом 1876 года Третьей и Девятой симфоний Бетховена с точки зрения синтаксиса и музыкальной формы, по времени совпавший с особой активностью работы над созданием версий ранее завершенных Третьей и Четвертой симфоний [8, с. 21]. Существенно в этой связи и то, что в первой части Первой Брукнера, до конца зрелой и совершенной, в которой он впервые стихийно проявил всю мощь своего дарования и самобытность композиционных решений до этих штудий, — экспозиция четырехтемная, а не трехтемная.

Дальнейшие «перемещения» музыкального тематизма, представляющего какую-либо из трех интонационно-образных сфер экспозиции, в параллельный композиционно-драматургический «ярус», подобно проведениям темы фуги в разных голосах, являются характерным приемом разработки. Обычно каждое такое событие сопряжено с образной трансформацией материала, а также с возникновением и нарастанием «симфонической волны» в виде предкульминационного нагнетания тонально-гармони-

ческой неустойчивости и динамики, с обострением драматизма, с возникновением патетических кульминаций, которым предшествует «восхождение», основанное на многократно секвенцируемом повторе характерного мотива одной из тем экспозиции (обычно на фоне длительного органного пункта). При этом генеральная кульминация всей части в завершающем разделе коды возникает не как результат сквозной диалектики тематических процессов. Обязательное позитивное разрешение кризисной драматургической коллизии происходит по принципу коренного, а не производного контраста, «извне», а не как «внутреннее», рационально-оправданное завершение ранее инициированного процесса. Брукнер впервые сформулировал такое интонационно-фабульное решение в первой части Третьей симфонии (перед кодой-апофеозом, где воспроизводится, в качестве хорошо узнаваемой реминисценции, миниатюрная пассакалья — траурный марш коды первой части Девятой симфонии Бетховена). Из наиболее показательных примеров, характерных в этом плане, упомянем завершение первой части Восьмой симфонии в первоначальной (1887) версии (радикально изменено композитором в окончательной редакции 1890 года).

Разработки крайних частей симфоний Брукнера исчерпывающим образом раскрывают особенности его концепционности. Романтическая образность, элегически-проникновенная и песенная в своем исходном облике, трансформируется в масштабные формы эпического высказывания, в то время как звуковые образы «объективной эпики» (хоральный тематизм, реминисценции вагнеровских «зигфридовских» фанфар, стихийно-агрессивный натиск токкатных эпизодов в финалах) в итоговых в отношении смыслополагания моментах наполняются трагедийным пафосом (кода-разработка первой части Седьмой симфонии, начинающаяся в траурном ключе и завершающаяся альтернативным «прорывом» триумфального ликования, особенно показательна в этом плане). Отметим и характерные для брукнеровских финалов стихийно-демонические апофеозы в местных кульминациях, которые возникают на основе переосмысления «сакрального» тематизма первой и медленной частей цикла — свидетельство амбивалентности творческой фантазии Брукнера, его приверженности не только самоуглубленной медитации, но и «новому паганизму» как необузданной мощи в воплощении игры природных стихий (показательный пример — соответствующее сказанному соотношение первой и второй пар частей цикла Шестой симфонии).

Многоплановость композиционной структуры характерна и для медленных частей, она становится всё более строгой в поздних симфониях, начиная с Пятой. Исходным архетипом являются двойные вариации медленной части Девятой Бетховена, структурно организуемые пятичастной рондальной композицией по схеме $ABA_1B_1A_2$ + кода, в контурах которой «рассредоточен» вариационный цикл. Особенностью претворения этой композиционной «схемы» у Брукнера является активизация процессов сквозного развития, сонатных по природе (через смыслообразующее противопоставление двух контрастных тем по принципу «главная — побочная» и развитие вариационно-разработочных нарастаний, в которых возникают знакомые по драматургии первых частей «симфонические волны», завершающиеся мощными кульминациями). Характер контраста двух исходных тем особенно явственно выдает бетховенский прообраз в медленной части Седьмой, в то время как в Восьмой и Девятой материал второй темы обнаруживает все интонационно-жанровые признаки брукнеровских «певучих периодов», что придает изложению характер «шубертовской» романтической патетики и способствует возникновению интонационно-смысловых «арок» между побочными партиями первых частей и вторым тематическим комплексом Adagio.

Особое значение имеет третье проведение рефрена (A_2), принимающее на себя драма-

тургическую роль сонатной разработки и становящееся местоположением генеральной кульминации медленной части. Для него характерны длительные процессы тонально-гармонического нагнетания неустойчивости, секвенцирования, активной контрапунктической и мотивной разработки, насыщения оркестровой фактуры интенсивными фигурациями, уплотняющими изложение оркестровой ткани в преддверии экстатических озарений-кульминаций, с последующим полным изживанием материала в заключительном проведении материала рефрена.

Скерцо в симфониях Брукнера с Первой по Седьмую занимает традиционное третье место «игровой» части классического четырехчастного цикла. Лишь в двух последних симфониях Брукнер, по примеру Девятой Бетховена, осуществляет перестановку средних частей цикла, она диктовалась значительными переменами как в интонационно-смысловом наполнении, так и в структурно-синтаксическом оформлении этой части цикла. Скерцо до Седьмой симфонии у Брукнера в иерархии замысла целого занимают место конструктивной антитезы метафизически-сакральной сфере звуковой образности первых двух частей (уникальный, но показательный случай тематического объединения Adagio и скерцо в Пятой симфонии, демонстрирующий свободное владение Брукнером листовской техникой монотематизма, лишь усугубляет антитетичность контраста средних частей цикла). Жанрово-танцевальная образность, представленная в среднем разделе (трио) сложной трехчастной формы скерцо ресурсами многообразно претворенного лендлера, обрамляется крайними разделами, в которых звуковая субстанция, скорее напористо-токкатного, нежели игрового характера, обнаруживает интенсивный рост-нагнетание, образует симфонические волны нарастания с грандиозными кульминациями, не уступающими по патетике крайним частям и обретающими грандиозный, неистовый характер.

Скерцо Восьмой и Девятой симфонии вместе с «лендлерностью» преодолевают имевшие место в ранних (до Пятой) симфониях «диалектные различия» музыкального языка между частями «сакрального» и «жанрово-игрового» характера. Тем самым они гораздо глубже интегрируются в концепцию цикла. Показательна последовательная симфонизация жанровой части, в том числе интенсивная мотивная разработка материала, мотивная связь с тематизмом крайних частей цикла (особенно очевидно — в скерцо Восьмой) и, как следствие, преодоление экспозиционного типа изложения, характерного для синтаксических построений простой или сложной трехчастной формы, внешние контуры которых остаются теперь уже как некая условность, неотъемлемая от первичной функциональности скерцо.

Для концепционных решений финалов четырех последних симфоний Брукнера характерно формирование чисто инструментального брукнеровского архетипа, последним по времени и наиболее монументальным воплощением которого стал финал Восьмой. Первой по значению характерной особенностью «брукнеровского финала» стала обновленная, по сравнению с финалом бетховенской Девятой, традиция реминисценций тем предыдущих частей цикла. Прием «перечисления-упоминания» заглавных тем предыдущих частей в начале финала (его Брукнер, в виде исключения, пунктуально воспроизводит в финале Пятой) замещает итоговый триумфальный апофеоз-«прорыв» главной темы первой части в коде финала, эта композиционная идея впервые заявлена в Третьей, а затем утверждается в финалах Четвертой, Пятой и Восьмой, в последнем случае имеет место триумфальный апофеоз на материале полифонического сочетания всех ключевых тем предшествовавших финалу частей.

Симфоническому наследию Брукнера с Третьей симфонии по Девятую присуща тенденция многоуровневой циклизации. Наряду с приверженностью традиционному классическому четырёхчастному циклу и его бетховенскому «прототипу» центростремитель-

ные тенденции стиля симфоний Брукнера проявляют себя и в контексте периодизации творческого процесса в форме последования трилогий симфоний, внешне напоминающих о достаточно хорошо известных в русскоязычной литературе аналогичных свойствах симфоний Густава Малера***. Формирование этих «циклов высшего порядка», инициированное вагнеровской тетралогией и перенесенное из оперного театра в сферу симфонизма Малером, было достаточно характерным для мира искусств последней трети XIX века в целом как конкретное выражение экстремального роста масштабов художественных построений, их протяженности и многомерности (архитектурные ансамбли венской Рингштрассе, триптих панно Университета или «Бетховенский фриз» Густава Климта — типологически близкие феномены венской художественной культуры последней трети XIX века). Присущая Малеру тенденция формирования «фриза» симфоний по принципу трилогии была предвосхищена в симфоническом творчестве Брукнера. Для Брукнера характерна периодизация симфонического творчества на основе трилогий еще и в связи с его особой приверженностью триаде, это — свойство всех без исключения измерений его художественной системы****. И хотя брукнеровские триптихи симфоний, в отличие от малеровских, не скреплены цитатами или реминисценциями интонационного материала песенных циклов или каких-либо иных вокальных опусов, предоставляющих симфониям первичные элементы интонационно-образных представлений в связи с текстом, нельзя и игнорировать тот факт, что характерные свойства звуковых построений и стилистика брукнеровского симфонического творчества заметно разнятся в связи с принадлежностью к различным триптихам-«макроциклам».

В наши дни наиболее авторитетной периодизацией симфоний Брукнера в немецкоязычной литературе можно считать концепцию Петера Гюльке. Характерные ее черты таковы: автор оставляет за рамками периода полной творческой зрелости симфонию f-moll (так называемую “Учебную” — “Studiensymphonie», традиционно обозначаемую как «№ 00») и всю признанную в XX веке исполнительской практикой и научным брукнероведением первую триаду, состоящую из Первой, далее (по времени создания) — так называемой «Нулевой» (или «Аннулированной»; создана Брукнером в 1869 году, между Первой и Второй, а затем лишена «номера» автором и обычно обозначается как «№ 0») и Второй симфоний. Что касается основного корпуса симфоний, то здесь выделены две триады: Третья — Пятая и Седьмая — Девятая. Согласно Гюльке [5, с. 89], эти достаточно отличные стилистически друг от друга группы симфоний соединяются посредствующим звеном (“шарниром”) — отдельно стоящей Шестой, уникальной в своем законченном совершенстве, партитура которой, напомним, была оставлена автором в единственной, не подвергавшейся впоследствии пересмотру редакции, в то время как к другим симфониям Брукнер возвращался в плане редактирования, в отдельных случаях — радикально и неоднократно. Не входя в подробное обсуждение этой проблемы, отметим, что зрелые симфонии Брукнера в любом варианте их периодизации могут восприниматься как единое целое, «опоясанное» несущей аркой, соединившей две «доминанты», господствующие над всем звуковым пространством брукнеровского «звучащего универсума» — две ре-минорные симфонии, Третью и Девятую. Связующие принципы брукнеровской «гепталогии», однако, имеют двойственную природу. Композитор не только воспроизводит с индивидуальными вариантами, в каждом новом опусе типологические признаки «брукнеровской симфонии», но и поэтапно обнаруживает неуклонное «возвышение» на пути к поздним шедеврам, Восьмой и Девятой, если понимать под этим все более строгую внутреннюю организацию звукового материала и его композиции, цементируемой вариационно-вариантными (разработочными) темати-

ческими процессами, сообщающими четырехчастному циклу и каждой его части тематически-концентрированное изложение и драматургический рельеф по принципу устремляющейся к генеральной кульминации (в коде финала) серии симфонических волн-нарастаний, уступами восходящими к апофеозу коды финала. Наряду с «возвышением» к числу принципов, связующих брукнеровский симфонизм в целостность высшего порядка, принадлежит и «полярность», в разных вариантах возникающая внутри брукнеровского симфонического универсума. Наиболее показательный пример её проявления обозначен Э. Куртом. В его монографии континуум брукнеровского симфонизма скреплен тяготениями, возникающими «на расстоянии» между двумя полюсами эволюции композитора, в роли которых выступают «Романтическая» Четвертая и «Готическая» Девятая (соответственно наиболее цельное и однозначное выражение света и мрака, по Курту, двух главных антиномий брукнеровского художественного универсума, по-разному сочетающихся в каждой из его симфоний) [7, с. 599].

Третья и Девятая в общей панораме симфонического наследия Брукнера особенно выделяются именно в плане преобладания «метафизического» слоя образности, связанной с тональностью ре-минор и ее смысловыми ассоциациями, уходящими к Девятой симфонии Бетховена. К этой d-moll'ной «несущей арке», «перекрывающей» «гепталогию» зрелого симфонического наследия Брукнера, «пристраиваются» прежде всего близкие в отношении семантики художественной образности Пятая B-dur и Шестая A-dur, тональности которых находятся в первой степени родства с d-moll'ем Третьей и Девятой. Таков «барочный» полюс брукнеровского симфонизма. В иное, эпическое, в традициях Большой C-dur'ной симфонии Шуберта русло звуковой образности отводит развитие брукнеровской симфонической концепции Четвертая симфония, не только тонально, но и концепционно сопоставимая с Восьмой (Es-dur — c-moll). В этих двух симфониях отметим специфичный для Брукнера «органический» характер тематического «прорастания», скрепленного цементирующей ролью «брукнеровского ритма» (остинатной ритмической ячейки, состоящей из дуоли и триоли), заявленного с особой последовательностью в главных партиях их первых частей. Седьмая симфония развивает также пантеистические мотивы, намеченные в Шестой (соответствен и выбор соотношения родственных тональностей: E-dur — A-dur).

Областью ресурсов музыкальной композиции, которая позволяет Брукнеру добиться оптимального баланса полярных устремлений и несравненной цельности композиционных построений на разных уровнях структурной организации его симфонического наследия, является «музыкальная архитектура» — комплекс композиционных приёмов, представляющих преимущественно пространственный (вертикальный и глубинный, т. е. *не*-линейный) аспект крупной формы на всех её уровнях, начиная от элементарных периодов и кончая мегациклами симфоний*****. Принцип интонационно-арочных «перекрытий» в организации музыкальной формы симфоний Брукнера является не только одной из основ структурного и фактурного мышления в области музыкального формообразования, но также имеет и более общее значение художественного принципа стиля эпохи и в этом качестве предрасполагает усматривать параллели с одной из особенностей зодчества Австрии эпохи Ringstrassenzeit: культивированием неоготических стилевых тенденций в церковном и гражданском строительстве (наиболее известные примеры: Вена — Церковь Обета (Votiv-Kirche) и Ратуша, Линц — кафедральный собор; собор Святого Штефана (Sankt Stephans Dom) в Вене также вписывается в эту стилевую традицию, хотя и имеет многовековую историю. «Арочная», иначе, — «концентрическая» форма (по формуле ABA), являющаяся важнейшим кон-

структивным мотивом формообразующих структур симфонической музыки Антона Брукнера, универсальна по своим возможностям, но контекстуально она может быть использована как специальный ресурс музыкальной композиции, предназначенный для скрепления «многоярусной» музыкальной формы, а также для приоритетного по смыслу размещения материала в центральном разделе «арочной» композиции. Для романтика Антона Брукнера таким материалом было наследие шубертовской песенности, чаще всего — элегическая сфера звуковой образности, определявшая в крупном масштабе экспозиционные разделы брукнеровских адажио, а в «малом» измерении — второй тематический комплекс трехтемной экспозиции сонатной формы («песенный период» — «Gesangperiode»). Именно в этом значении можно считать брукнеровские «певучие периоды» побочных тем смысловыми центрами трехтемной экспозиции сонатной композиционной структуры крайних частей брукнеровского цикла, а брукнеровские Adagio — смысловыми центрами четырехчастного цикла симфонии [6, с. 97].

Приоритет «музыкальной архитектуры» в формообразовании брукнеровских симфоний устанавливается, начиная с Третьей, в которой роль «внешнего контура» брукнеровской симфонии как «звучащего собора» берет на себя цикл Девятой симфонии Бетховена. Значение примера симфонии Бетховена определяется ее особой привлекательностью для композитора в плане структурирования музыкального синтаксиса и формообразования, что в немалой роли было импульсом для непрекращающейся, порой необъяснимо настойчивой, непрерывной и упорной работой Брукнера над созданием все новых редакций симфоний, по-своему необычайно смелых и самобытных, однако в своем первоначальном виде не имевших того архитектонического совершенства, гармонической уравновешенности и стройности, которыми отмечена музыкальная форма в укоренившихся в исполнительской практике окончательных версиях симфоний Антона Брукнера.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Блуме: «По видимости столь “простая” (Шальк) схема брукнеровских симфоний непосредственно перенимается из последнего симфонического творения Бетховена: отсюда идут последовательность тем, типология частей и их разработки» [2, стлб. 371]. Сходным образом мыслит и Соллертинский, хотя он характеризует Брукнера, в первую очередь, как продолжателя Шуберта: «Брукнер — это Шуберт второй половины XIX века, Шуберт, закованный в панцырь медных звучаний, осложненный элементами вагнеровской полифонии и вагнеровской “тристановской” гармонии» [1, с. 277]. Идея мнимого подражательного «вагнерианства» Брукнера-симфониста была еще в середине 1920-х годов блистательно опровергнута Э. Куртом [7].

** Гипотеза о том, что принципы симфонической формы Брукнера являются историческим синтезом бетховенской сонатности и баховской фуги, была высказана в начале XX века А. Хальмом (*Halm A.* Von zwei Kulturen der Musik. Munich, 1913. См.: [4, с. 251].

*** У Малера имеется в виду последовательность: Первая — как Пролог, затем первая триада симфоний с вокальным элементом в исполнительском составе — Вторая, Третья и Четвертая; далее — чисто инструментальная вторая триада из Пятой, Шестой и Седьмой; финал всего мегацикла — Восьмая («Симфония тысячи участников» с хорами) — выступает в данной связи как параллель к хоровому финалу Девятой симфонии Бетховена, и завершение гигантской гепталогии трагедийно окрашенным «послесловием» — Девятой с ее траурным медленным финалом напоминает о завершении трехчастного цикла Девятой симфонии Брукнера.

**** «Нисколько не претендуя на абсолютную всеобщность, становится, тем не менее, очевидной та закономерность, что Брукнер завоевывает тем более широкие перспективы, чем последовательнее он придерживается принципа триадичности <…> Триада — ведущее число, показатель стремления Брукнера к целостности и глубинному психологическому ощущению свершения» [7, с. 459].

***** Термин «музыкальная архитектура» был введен и обоснован Брукнером в курсе лекций, прочитанных в Венском университете [3, с. 131]. В западноевропейском брукнероведении последних двух десятилетий наиболее развернутые его истолкования, существенно отличающиеся как от оригинального авторского, так и от того, которое предложено в настоящей статье, имеют место в работах Б.-Г. Корса и Д.-М. Бакеса. (См. также: *Томашевский И.* Оркестровый стиль Антона Брукнера (на материале симфоний зрелого периода творчества): Автореф. дис. СПб., 2013).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Соллертинский И.* Седьмая симфония Брукнера // Музыкально-исторические этюды / Вступ. ст. Д. Д. Шостаковича, ред.-сост. М. С. Друскин. Л., 1956. С. 269–283.
2. *Blume F.* Bruckner //Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Bd. 2. Kassel u. a., 1952. Sp. 366–381.
3. *Bruckner A.* Antrittsvorlesung als Lektor der Wiener Universitaet // Anton Bruckner gesammelte Briefe. Neue Folge //Gesammelt und herausgegeben von Max Auer. Regensburg: Bosse, 1924. 408 S.
4. *Bruestle Chr.* The musical image of Bruckner // The Cambridge Companion to Bruckner // Edited by John Williamson. Cambridge, 2004. Pp. 244–260.
5. *Guelke P.* Die kleine Ketzerei innerhalb der groesseren: Bruckners Sechste Sinfonie // Bruckner — Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gruenderzeit. Symposien zu den Zuercher Festspielen 2003 und 2005 // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Luetteken //Schweizer Beitraege zur Musikforschung, Bd. 5. Kassel, Basel u. a., Baerenreiter, 2006. S. 89.
6. *Hinrichsen H.-J.* Bruckner als Sinfoniker // Bruckner Handbuch // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart: Metzler, 2010. S. 90–109.
7. *Kurth E.* Bruckner. Bd. 1–2. Berlin: Max Hesses, 1925. 1352 S.
8. *Nishiwaki T.* Anton Bruckner's First Symphony: its two versions and their reception (Diss.). University of Maryland, 2009. 135 p.
9. *Partsch E. W.* Die Bruckner-Rezeption // Bruckner Handbuch // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart: Metzler u. a., 2010. S. 340–372.
10. *Steinbeck W.* Bruckner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe // Herausgegeben von L. Finscher. Personenteil 3. Kassel u. a.: Baerenreiter, 2000. Sp. 1089–1096.
11. *Voss E.* Die Brucknersche Symphonie. Allgemeine Charakteristika // Ulm, Renate (Hg.) Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung // Herausgegeben von Renate Ulm. Kassel: Baerenreiter, 1998. S. 31–39.

REFERENCES

1. *Sollertinskij I.* Sed'maja simfonija Bruknera // Muzykal'no-istoricheskie etjudy //Vstupitel'naja stat'ja D. D. Shostakovicha, redaktor-sostavitel' M. S. Druskin. L., 1956. S. 269–283.
2. *Blume F.* Bruckner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Bd. 2. Kassel u. a., 1952. Sp. 366–381.
3. *Bruckner A.* Antrittsvorlesung als Lektor der Wiener Universitaet // Anton Bruckner gesammelte Briefe. Neue Folge //Gesammelt und herausgegeben von Max Auer. Regensburg: Bosse, 1924. 408 S.

4. *Bruestle Chr.* The musical image of Bruckner // The Cambridge Companion to Bruckner // Edited by John Williamson. Cambridge, 2004. Pp. 244–260.
5. *Guelke P.* Die kleine Ketzerei innerhalb der groesseren: Bruckners Sechste Sinfonie // Bruckner — Brahms. Urbanes Milieu als kompositorische Lebenswelt im Wien der Gruenderzeit. Symposien zu den Zuercher Festspielen 2003 und 2005 // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen und Laurenz Luetteken //Schweizer Beitraege zur Musikforschung, Bd. 5. Kassel, Basel u. a., Baerenreiter, 2006. S. 89.
6. *Hinrichsen H.-J.* Bruckner als Sinfoniker // Bruckner Handbuch // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart: Metzler, 2010. S. 90–109.
7. *Kurth E.* Bruckner. Bd. 1–2. Berlin: Max Hesses, 1925. 1352 S.
8. *Nishiwaki T.* Anton Bruckner's First Symphony: its two versions and their reception (Diss.). University of Maryland, 2009. 135 p.
9. *Partsch E. W.* Die Bruckner-Rezeption // Bruckner Handbuch // Herausgegeben von Hans-Joachim Hinrichsen. Stuttgart: Metzler u. a., 2010. S. 340–372.
10. *Steinbeck W.* Bruckner // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopaedie der Musik. Zweite, neubearbeitete Ausgabe // Herausgegeben von L. Finscher. Personenteil 3. Kassel u. a.: Baerenreiter, 2000. Sp. 1089–1096.
11. *Voss E.* Die Brucknersche Symphonie. Allgemeine Charakteristika // Ulm, Renate (Hg.) Die Symphonien Bruckners. Entstehung, Deutung, Wirkung // Herausgegeben von Renate Ulm. Kassel: Baerenreiter, 1998. S. 31–39.

Е. А. Воронина

ЖУРНАЛЬНАЯ И ГАЗЕТНАЯ ГРАФИКА В ТВОРЧЕСТВЕ С. АДЛИВАНКИНА. НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ К БИОГРАФИИ ХУДОЖНИКА

Статья посвящена журнальной и газетной графике советского художника С. Адливанкина (1897–1966). В процессе изучения периодических изданий, указанных в разнообразных источниках, был выявлен и расширен перечень журналов и газет, а также уточнены даты его работы в этой области.

Ключевые слова: С. Адливанкин, «Военный крокодил», «Безбожник», «Красноармеец», «Красная звезда», «Лапоть», «30 дней».

E. Voronina

Journal and Newspaper Graphics of the Soviet Artist S. Adlivankin. New Materials of the Artists' Biography

The article is devoted journal and newspaper graphics of the Soviet artist S. Adlivankin (1897–1966). The studies of the periodicals mentioned in various sources broadened the list of magazines and newspapers and indicated the dates of his work in this area.

Keywords: C. Adlivankin, «Voennii krokodil», «Bezbozhnik», «Krasnoarmeets», «Krasnaia zvezda», «Lapot», «30 Dnei»

Советский график, живописец и монументалист Самуил Адливанкин (1897–1966) стал известен после выставки «Нового общества живописцев» в 1922 году, на которой представил картины, написанные в ироническом ключе на актуальные темы современности. С 1924 по 1928 год, практически не занимаясь станковой живописью, художник актив-