**Христианские основания сонатной формы**

Медушевский В. В.

Соната, чего ты хочешь от меня?

Б. Фонтенель (1657-1757)

Сонатная форма — прекрасная и возвышенная. В ней спрятана тайна христианской антропологии. Это чудо я хотел бы представить вашему вниманию.

Чтобы оценить суть откровения сонатной формы, нам нужна историческая перспектива. Существуют 4 самые общие формы организации материала.

1. повтор,

2. контраст,

3. развертывание,

4. развитие.

Они просты, следовательно, гениальны. Русская культура учит нас словами св. Нектария Оптинского: «Во всем ищите великого смысла». Будем руководствоваться этим методом.

(1) Повтор. В чем его гениальность? Всякий ли повтор гениальный? Бывают повторы нелепые, глупые, вялые. Повтора достойно то, что сродно вечности. Исходный смысл повтора — вживание в духовное состояние близости Богу. Сущность повтора — молитва, славословие, гимн. Что происходит в момент вживания? “Я прославлю прославляющих Меня”, — говорит Господь (1 Цар. 2:30). Воспевающие славу увенчиваются любовью и удостаиваются приближения к Богу. Русский язык назвал это состояние вос-хищением, вос-торгом (от торгати — дергать). Греческий — энтузиазмом (в этом слове, по свидетельству лингвистов, спрятано понятие бога; буквальный этимологический перевод слова был бы “вбоженность”, состояние вдохновения). Вблизи Бога действием любви время замедляется, точнее сказать — исцеляется: подъемное чувство настоящего охватывает не только крохотное до того мнимое «настоящее» время, но расширяется беспредельно; все бытие предстает в одномоментности. В таком просторе, преддверии вечности, и живет повтор. Чрез врата истинного повтора славы входят в человека богочеловеческие добродетели веры, надежды, любви, ревность жизни и истинное познание: божественные достоинства при повторе начинают видеться с большей отчетливостью, а это приносит не только радостное удивление и умножение познания, но и взрыв энтузиазма и укрепление ревности жизни (“Господь крепость моя” — Исх. 15:2; Пс.27:7). Познавая Бога, человек познает и себя, с удивлением открывая свою соборную природу и предназначенность для небесной любви.

Ради осквернения этого исторически первого типа возвышенной организации музыки дьявол тут же изобрел антимолитву — заклинание. Оно живет иллюзией величия и тоже строится на повторе и вживании. Но во что?! В молитве человек, устремляясь к Чистейшему Богу, и сам имеет желание очиститься. В заклинании — подобно большевикам, хочет менять все вокруг, а самому не меняться. «По щучьему велению, по моему хотению». Хочу я, а исполняются мои хотения велением щуки, то есть дьявола.

Семиотика доказала: многие народы проходили стадию лейтмотивного мышления. Музыкальные лейтмотивы обозначали имена божков; в посвященных им танцевально-магических действах их музыкальное имя звучало непрестанно (остинатно) в течении многих часов, а то и дней. Как показывают современные полевые исследования, под конец действа дьявол является в ожидаемом образе и европейский наблюдатель видит его.

Повтор пронес себя через всю историю музыки. Возьмем, например, Музыкальный момент С dur Рахманинова. Какая бы там ни была форма, это уже второй вопрос, вспомогательный, а вся соль — во вживании в начальный образ, в неуклонный подъем духа, в силу и ликующую мощь бытия.

В обрамляющей теме Первого фортепианного концерта Прокофьева слух потрясен силой мотивного повтора. Ее исполняют двояко. Натужливое, надсадное звучание превращает музыку в магическое заклинание, в гимн Себе (исходное значение персидского слова «маг» — великий). Правильное исполнение — в ослепительной радости света и преображении духа. «Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему даждь славу», — по слову псалма.

В конце ХХ века возникло явление, возвращающее нас к древнейшим истокам, — минимализм. Он всегда был в Церкви. Примером может служить великое славословие Утрени, — 4 минуты звучания всего на двух нотах. И в светском минимализме есть различие между музыкой молитвы и вживания в нечто сомнительное. Пример божественной красоты — «Песнь Силуана» Пярта. Композитор ставил задачей передать дух писаний великого Афонского святого, русского по происхождению. (Ныне из обители во имя Силуана в Швейцарии передан в Московскую консерваторию и установлен в Белом зале орган, ставший ненужным в православном монастыре).

(2) Контраст. Этимологический корень в этом слове — ст (как в словах стоять, стадо, стая, статуя, станция…). Буквальный этимологический перевод — противопоставление.

Контраст тоже может быть глупым, бездарным. Его гениальность — в мгновенном осмотре сущего. Давая быстрый охват мира, словно пытаясь изъясняться озарениями, контраст взрывоподобно уярчает восприятие.

Большая ответственность лежит на исполнителях. Если контрасты смазаны или раскрыты неверно, то музыка лишается мировоззренческой глубины.

В Екатеринбурге (тогда Сведловске) мне пришлось присутствовать на открытом уроке Л.Н.Наумова. Зал аплодировал ему стоя. Один из студентов играл Третье скерцо Шопена, второй — этюд Скрябина dis moll. После того, как Л.Н.Наумов углубил контрасты, оба исполнения из посредственных превратились в захватывающие.

Контрасты могут складываться в иерархическую систему. Например, во многих рапсодиях Листа мы видим следующие пары противопоставлений. Импровизационно-спонтанное изложение, образ рапсода, — связное изложение. Разделы, связанные с вокальным началом, созерцательные, — и активно-танцевальные. Танцы сольные и общие, женские и мужские. Форма, построенная на последовательном обходе этих пар, обретает блистательную яркость при тайной упорядоченности.

Контраст, как и повтор, извращается дьяволом (например, в экспрессионизме). Вместо возведения к свету и ясности — ввергает в состояние подавленности и мистического страха.

(3) Развертывание, открытие эпохи барокко. Подобно повтору, здесь строго выдерживается один и только один аффект. В богословии аффект определялся как чувство, которое содержит в себе вечную идею, вечную идею красоты христианства. Это взгляд Неба на землю, а со стороны психологической формы — забытое современной психологией явление произвольного (и благодатно-послепроизвольного) чувства, облекающегося в богочеловеческие добродетели. Музыка барокко катапультирует душу в небеса; мир Истины в полноте ее бесконечных совершенств покоряет ее. Никто не может превзойти сияющую красотой и любовью, вечную и неизменную Истину, — потому развитие здесь было бы логически абсурдно.

В отличие от повтора сохранение духа музыки ложится на динамический тональный план, на секвенции, и другие приемы движения в форме.

(4) Развитие, открытие классицизма. Если божественная Истина не развивается, а пребывает вечно, то, следовательно, для осуществления развития нужно упасть ниже вечности. Вдумайтесь в прием, который произвел на слушателей впечатление разорвавшейся бомбы, — оркестровое крещендо Мангеймцев. Оно восстало на принцип аффекта, ибо почти физиологическим обнаружением роста напряжения ясно указало на посюсторонность чувства.

Демонстративное выпадение в земные чувства не привело к деградации искусства, ибо открылась новая возможность: восхождения в высоту в реальности развития…

«В каждой музыке Бах». Как понять эти слова И.Бродского? Как Бах может быть в Бетховене? Но ведь объединил же их Эдвард Григ: «Художники, подобные Баху и Бетховену, воздвигали церкви и храмы на вершинах гор»! Как именно?

В музыке Баха и иных композиторов барокко просветляющее соединение земного и небесного, будучи взято в одномоментности, составило сущность аффекта. В классико-романтической музыке это вертикальное соединение, повернувшись на 900, стало горизонтальным. Раскрыло себя во времени. Сутью развития стал подъем на духовную высоту вечности.

В переживании аффекта мы вживались в его небесную высоту. В переживании развития мы становимся зрителями и соучастниками выраженного в музыке восхождения к небесному смыслу жизни. Конечно, для того уже с первой же ноты должно было ясно обнаружиться в музыке это томление по Небу.

Итак, вот в чем великий смысл развития: в нем отразилась коренная идея христианства. Христианство — религии пути. Господь говорит: «Аз есть путь и истина и жизнь». И Евангелие — не сборник поучений, но путь в бессмертную жизнь с Богом и бесконечное Его познание. «Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа» (Ин. 17:3). Заповеданный свыше путь в бессмертие, святость, в богоподобное совершенство по послушанию заповеди Божией («будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» — Мф. 5:48) пробудил человека и человечество от животной спячки и пронизал жизнь необыкновенной энергией подъема.

С рождением классико-романтической формы силы пути вошли в музыку. Ожидания роста, тайные устремления к кульминациям, надежды на чудесные события и преображение духа, упования будущего, стали движительной силой развития. Так, простой опыт оркестрового крещендо мангеймцев породил грандиозные последствия. Дух смыслового движения превратил форму в энергийную конструкцию, образованную взаимодействием меняющихся «магнитно-силовых» полей, напряжений и спадов, омрачений и просветлений.

Покажем это действие энергий в простейшем случае «волновой» конструкции в рамках простой трехчастной формы.

**Рахманинов. Прелюдия D dur.**

Неверно называют подобную музыку «лирической»! Привычный языческий эпитет, глупый в контексте христианской культуры, пытается отсечь музыку от Неба, устремленность к которому составляет сущность европейского искусства.

Вся первая тема прелюдии, почти в духе минимализма, строится из одного интервала — восходящей секунды, мелизматически распеваемой к концу фраз. Мягкая энергия восходящих секунд с ритмической остановкой на вершине, придает полноту и всей первой фразе. Но и фразы соединяются путем такого же мягкого секундового превышения, подчеркнутого параллелизмом гармонии.

Какие именно смысловые энергии наполняют тему? Что стоит за повышением тонуса музыки? Почему с таким вниманием исполнители относятся к точности вычерчивания линии волнового развития? Почему Рахманинов в своей исполнительской деятельности больше всего боялся нарушить непрерывный ток развития и пропустить кульминацию?

Это важная проблема! Но осознается она превратно. Ищут здесь обычно динамики эмоциональных напряжений. Происхождение этой пошлости — в историческом оскудении психологии. Эмоции могут сопровождать линию роста в волновой динамике развития. Но не в них суть. Если бы в них была суть, и если эмоции — мои, то не все ли равно, как я поведу линию? Но мы чувствуем, что здесь действует закон, пред которым мы должны смирить своеволие. Линия восхождения высчитана свыше, с бесконечной точностью, — и этому притяжению неведомой силы мы должны подчиниться, если хотим откровения красоты.

Истина — в лучшем. Потому нам нужно вслушаться в исполнения гениальные. Ашкенази исполняет прелюдию в очень сдержанном темпе — вдумчиво, сосредоточенно. Это темп духовных созерцаний. Каждая вершинка восходящей секунды повисает в духовной тишине как молитвенное вопрошание. В таком духовно-созерцательном контексте совершенно не остается места пошлости «эмоций».

И мы начинаем понимать и ощущать, почему грешно рвать изумительную линию или пачкать ее своеволием или опошлять расслаблением духовной приподнятости, почему, напротив, надо строго, благоговейно и целомудренно вслушиваться в ее энергию и ее медленный рост контролировать не уровнем громкости и силой нажатия клавиш, а сердечным вниманием.

Потому что это — линия прикрепленности к бытию, линия жизни, духовной жизни: восторгающего небесного тяготения веры, надежды, любви, молитвенного вслушивания…

Неудивительно, что ответ свыше на столь ревностный взгляд духовного сердца появляется уже во втором предложении: ласкающие фигурации, звучащие над основной мелодией, — как утешения небесные. Мотивы фигураций, имеющие форму обращенной волны, начинающиеся сверху и вновь воздымающиеся ввысь, словно и нас увлекая в вышину, лишены сильной доли и звучат как «воздыхания неизреченные» (Рим. 8:26).

Это чудо Ашкенази подчеркивает неравновесностью динамических планов: мотивы фигураций, несказанно нежные, но внятные и отчетливые, — износятся из неотмирной тихости звучания.

Трудно держать молитвенное внимание — проявление духовной ревностной воли. Потому в серединах простых трехчастных форм Рахманинов обычно меняет ракурс: дает простор свободе человеческого чувства (разумеется, тоже чистого и благоговейного). При некотором ослаблении духовного внимания оно быстрее проходит путь ввысь. Секундовые мотивы в секвенционно перемещаемых фразах звучат ускоренно, в ритме восьмушек, имитационно перекликаясь в скрытых голосах. В увлечении сердечном мелодия не без томности взбирается на вершину…

И — вот награда за чистоту сердца: здесь, на кульминационной точке его усилий его ждет озарение. Так бывало у святых. Силуан Афонский много месяцев с покаянным плачем, в томлении и туге сердечной молил Христа о прощении. И едва успел он с отчаянием воскликнуть в сердце: «Ты неумолим!», как увидел живого Христа; «огонь исполнил сердце его и все тело с такой силой, что если бы видение продлилось еще мгновение, он умер бы. После он уже никогда не мог забыть невыразимо кроткий, беспредельно любящий, радостный, непостижимого мира исполненный взгляд Христа». Великая любовь, пролившаяся в его сердце, со всей силой устремилась из его сердца молитвой за все человечество во всех веках его существования.

А что в этой Прелюдии? Что же видит ее в ее свете кульминации интонационный субъект?

Начинается реприза. Реприза-Преображение. Звучание перенесено на октаву выше. «Человек, говорящий о любви, должен слышать эхо своих слов на небе». Рахманинов словно знал эти слова прозорливого старца схимонаха Луки из греческого монастыря на Святой горе Афон, сказанные в 2002 году: основная мелодия сопровождается эхом из рая, куда нас приводит нить нервущейся молитвенной связи с Небом.

А как будет выглядеть Прелюдия, если исключить ее высший религиозный слой и содержанием линии волны развития сделать изменение уровня эмоциональной напряженности в точном соответствии с расхожим представлением о музыке как языке эмоций?

Этот опыт и проделывает исполнение не гениальное. Пианистка Marta Deyanova играет прелюдию быстро, страстно и сумбурно, смазывая контраст фактурных планов, словно пытаясь опровергнуть тезис И.Бродского «В каждой музыке Бах». В 1738 году Бах диктовал своему ученику определение: «Конечная и последняя цель генерал-баса, как и всей музыки, — служение славе Божьей и освежению духа. Там, где это не принимается во внимание, там нет настоящей музыки, а есть дьявольская болтовня и шум». Эту последнюю цель и пытается забыть не гениальное исполнение. Но где нет высоты Неба, нет высоты и человека. Линия Пути превращается в бултыхания эмоций. Страстность исполнения, даже усиленная в миллионы крат, не возведет нас на высоту: высота имеет качественно иную природу. И что нам до эмоций? Жаждущие эмоций идут на концерты эстрадной музыки, и там полоскают в них свое сердце, не горящее жаждой высоты.

Развитый духовный слух — способность проникать в религиозный слой содержания музыки — важная, но недооцененная сторона музыкального профессионализма.

Теперь мы уже совсем близко подошли к сущности сонатной формы. Дивная прелюдия заканчивалась озарением. Сонатная форма с него начинает и его кладет в основание всего развития.

**Христианская антропология сонатной формы.**

В чем уникальность сонатной формы, квинтэссенции принципа развития?

Если форма — просияние идеи в материале, то что собой представляет эта светозарная идея в сонатной форме, побуждавшая многие поколения композиторов находить все новые и новые прекрасные ее решения?

Начнем с видимого признака: в ней единственной из всех форм экспонируется, а, следовательно, и развивается не тема, а процесс. Это латинское слово означает движение вперед, продвижение, течение, натиск, напор…(цедо — идти).

Не просто процесс. В нем таинственное сцепление сил. Экспозиционный процесс содержит в себе некую проблему, загадку. Ее сердцевиной оказывается тонально-тематическое сопряжение главной и побочной партий.

Как подойти к тайне? Вот беда: у нас нет терминов, чтобы выразить ее глубину! В наше время редко кто видит реальность. Видеть можно только в Слове, которое с заглавной буквы. А мы, оторвавшись от Слова, напичкали себя словечками, заслоняющими реальность, вместо того, чтобы освещать ее.

Первое неточное в сонатном контексте слово — контраст. Конечно, в соотношении главной и побочной партий есть момент различия, логического противопоставления. Но этого мало.

Сонатная форма — мир не стояний и противостояний, а упругих энергийных взаимодействий. По всему своему пространству она пронизана силовыми полями, тонкими реагированиями и вибрациями единого поля.

Уточнение: «производный контраст» — все же не исправляет этой коренной неправильности. В Менуэте Грига «Минувшие дни» резко контрастная тема средней части выведена из первой, но к сонатности форма не имеет не малейшего отношения. В менуэте именно контраст — противопоставление вещей. А в сонатной форме — взаимодействие энергий.

Несколько десятилетий назад я пробовал ввести термин «динамический контраст» (от «динамис» — сила). То есть как бы — «силовой контраст». Немного неуклюже.

Можно говорить о сопряженном контрасте. Это уже ближе. Сопряжение родственно пружине, упругости, напряжение. А это все энергийные понятия. Действие сопряжение осуществляется посредством связующей партии. Она дает наибольший разгон движению, поиск и конец ее обозначали знаком двоеточия, символизирующей раскрытость ума и сердца к вопрошанию, в ответ на которое побочная партия приходит как откровение свыше.

А какие термины есть в сфере чисто энергийных взаимодействий? Они весьма скользкие: конфликт, противоречие, диалектическая борьба противоположностей.

Конфликт значит «соударение», «столкновение». Идеей драчливости были заражены марксисты и заражали им Россию. Они хотели приспособить философию к своей жажде власти. Свое политиканство они перенесли во все сферы. Конфликт вместе с противоречиями и агрессивной диалектикой драки мерещился им повсюду. И в истолковании сонатной формы сели на свого излюбленного конька. Апология борьбы противоречий как фактора развития была ложью. Она деструктивна и ведет к распаду. Увы, мы заплатили за эту лживую веру жизнью, истреблением миллионов, возрастанием злобы и распадом великой державы. Нет, все истинное созидается только любовью Божией. И в музыковедении результаты лживой философии были обескураживающими. Наводненному общими рассуждениями о диалектике борьбы, ему не удалось привести ни одного убедительного примера. Их и не могло быть, потому что музыка живет вовсе не ненавистью и злобой, а любовью.

И от кого ждать агрессии борьбы — неужели от нежнейшей побочной партии? Если уж и встречается изредка внешняя противодействующая сила, то уж никак не в ней. Например, в разработке 7 симфонии Шостаковича, в теме нашествия. А если и в ней, то не в собственном ее образе, а во внешнем вторжении в нее в зоне сдвига сил рока (как в «Неоконченной симфонии» Шуберта).

Термин конфликт произрос из драмы. А драма — из греха. Святые как-то хотели поссориться, но не смогли, потому что там любовь и уступчивость. Спор запирает душу в герметическую бутылку и запихивает пробкой. А в момент побочной партии осуществляется прямо противоположное — бутылка самости раскрывается. Душа выходит в простор божественной свободы.

Отношения главной и побочной партий ближе к отношениям содружественности, чем к конфликтности.

А если не конфликт, то что же? Если не диалектика борьбы противоположностей, то что?

Придется нам самим потрудиться в определении сути соотношения главной и побочной партий.

Начнем с гармонии, с соотношения тональностей, которое формировалось ранее заметной дифференциации тем.

Что несет в себе доминанта? Окончания мотивов, фраз, предложений на доминанте мы часто характеризуем как вопросительные. Вопрос — акт смирения. Мы запрашиваем ответа, потому что имеем недоумение. И потому открываем душу для восприятия. Вопрос — жест открывания души, раскрытия, смирения и потому акт роста. Гордецы не вопрошают, а раздают указания. Жест раздвижения души продолжает себя и на уровне тональных планов.

Теоретики XVIII века обозначали каденцию перед побочной темой знаком двоеточия. Жест двоеточия означает жажду объяснения, восполнения своего недоумения. И мы действительно ждем от побочной партии чего-то очень важного.

Чайковский говорил, что переход в доминантовую тональность в побочной партии дает развитию энтузиастический поворот. Слово «энтузиазм» содержит в себе корень теос, бог. Энтузиазм — окрыляющая радость, вдохновение и восторг.

Такова предпосылка полуавтентического сопряжения тональностей.

А что дает тематизм? Он конкретизирует содержание духовной радости.

Испробуем известную мыслительную операцию — абстракцию отождествления: все произведения в сонатной форме, от Скарлатти до Чайковского и Шостаковича, представим как одно сочинение.

Тогда смысловое отношение между партиями можно будет обобщенно описать на привычном светском языке как сопряжение с идеалом, расширяющее и восполняющее душу.

Но несравненно более глубокое и связное понимание логики сонаты дает язык богословия. В понятии идеала есть нечто: а) необязательное и б) распыленно-плюралистическое (ценности и идеалы у людей различны). Следовательно, на теорию сонатной формы, то есть связное видение ее сути рассчитывать не приходится — между как в самой форме вместо холодной плюралистичности мы ощущаем глубочайшую логику. Теория «идеалов» не оставляет надежды на то, чтобы увидеть мощную органичность всей толщи сонатной традиции в веках, и ту высшую логику, которой ради красоты подчиняют себя тысячи сонатных произведений всех веков.

Взгляд веры глубже, ответственней, конкретнее, системнее. Не прихотливые идеалы пред ее взором, а высшая потребность, без актуализации которой человек не может считать себя вполне человеком: потребность в Истине, Красоте, Любви, в бессмертии — в Боге.

Какие же из этих напоминаний Небесной отчизны проявляют себя конкретно? В разных случаях — разное. Мы далее обобщим на новом уровне и введем в систему эти и многие другие случаи, а прежде начнем с конкретностей.

У Скарлатти это может быть игровая беззаботная веселость, некое вдохновение свободного раскрепощенного виртуозного движения (свобода и радостная бодренность музыки — тоже являют собой предчувствие царства благодати, являющееся истинной потребностью души).

У Моцарта — импульс любви, олицетворенный женским образом. Чаще всего в моцартовских сонатах темы главной и побочной партий рисуют соответственно образы мужской и женский. Обе партии разделены внешним контрастом — вторжением бурливого деятельностного начала в связующей партии. Примером может быть соната G dur. Из второй фразы главной темы, юношеской по характеру, рождается побочная, явно женственная.

Почему вначале мужской образ, а потом женский, а не наоборот? Это отражает порядок творения. Женщину Бог создал позже, и не из праха земного, а из живой материи. Для чего? Бог-Троица говорит: сотворим Адаму помощника. Помощника в производственной деятельности? Это в раю-то? Адам получил из уст Божиих заповедь возделывания рая (по латыни «возделывание» — «культура»; греки говорили о «георгии — возделывании — души). По толкованию святых отцов — возделывания святых мыслей Божиих, любви Божией. И в этом-то самом великом деле жизни Бог-Троица и дал ему помощника.

Вот, стало быть, величайшее предназначение женщины. Она — помощник Адаму в познании Бога как Троической Любви. «И сказал Господь Бог: не хорошо быть человеку одному» (Быт. 2:18). Не хорошо, потому что ему, единичному, не соборному, — как познать Троическую любовь Бога? Соборность — отражение Троической любви Божией. «И сотворил Бог человека по образу Своему, по образу Божию сотворил его; мужчину и женщину сотворил их» (Быт. 1:27). Соборность предполагает нахождение себя друг в друге и в Боге. «Да будут все едино, как Ты, Отче, во Мне, и Я в Тебе, так и они да будут в Нас едино» (Ин. 17:21).

И в нашем падшем мире — разве не такова роль женщины? Она является олицетворением любви как высшего начала жизни. В третью неделю после Пасхи Церковь празднует память святых жен-мироносиц. Очень важен этот церковный «женский день». Любовью побеждая страх, стояли они у Креста до конца. Подобно им — кто все 70 лет советского террора бесстрашно посещал храмы Божии? «Серые платочки», как выразился св. патриарх Тихон. Именно они мужеством любви сохранили преемство веры, а по окончании террора привели с собой в церковь младенцев и мужей.

Единосущность Лиц Божественной Троицы отразилась в единосущности людей. Символом его стало создание Евы из ребра Адама, а не заново из пыли с новым вдуновением Духа Божьего.

Все сказанное имеет самое прямое отношение к тайнам сонатной формы. Единосущие рода людского выразило себя в законе производности побочной партии от главной. Как Ева создана из ребра Адама, так побочная партия интонационно вырастает из главной.

Важна и динамическая их сопряженность. Само это слово — однокоренное с «супружеством». Древняя частица «су-» имеет значение «благое» (как в этимологии слова «счастье»: благая и блаженная участь).

Но и сопряжение основных партий — благое и блаженное: в нем раскрывается душа единого соборного субъекта музыки. Жест раскрытия, расширения души — коренной закон экспозиции и всей сонатной формы. Единство генерального интонационного субъекта произведения особенно ярко выразили романтики: побочные партии устремили его к богочеловеческим добродетелям. Словно следуя закону Рейндольса (освещение в картине давать в теплых тонах при более холодных окружающих красках), зону побочной партии они насыщали теплым светом. Но и у Моцарта персонажная характеристичность партий вовсе не препятствует духовно-личностному единству экспозиции, всей сонатной формы и всего цикла.

Не всегда, но в подавляющем числе случаев побочные партии у Моцарта, Бетховена, а далее у романтиков несут в себе черты женственности. В рассматриваемой соль-мажорной сонате Моцарта перед нами не просто изящный женский образ. В нем полетность, пусть прихотливая, но она окрыляет, и мы радуемся этой легкости и чистоте.

Кто-то возразит: ну, почему обязательно окрыление, свет, духовная свобода, чистота? Просто живая, веселая, беспечно-легкомысленная, игриво-кокетливая музыка. Как Вы докажете высоту духа побочной партии?

Не так надо бы рассуждать. Духовные обертоны, даже в образах, казалось бы, непритязательных, абсолютно необходимы — по двум причинам.

Во-первых (и это главное!), истина всегда в лучшем, а не в худшем. И не просто в лучшем, а в невыразимо прекрасном. Бог ничего не создавал посредственного — только совершенное. И мы должны стремиться к тому же с Его благодатной помощью. Только так рождается величие культуры. Этот фундаментальный закон получил отражение в генеральной функции серьезной музыки («служение славе Божией и освежение духа» — по слову Баха), а она родила установку гениального слуха, ставшего органом поиска небесной красоты. Если предмет прекрасного — в беспредельной вышине, если, по слову Бетховена, в его музыке «каждый звук продиктован Всевышним», то, по удачной формулировке Новалиса, «понять — значить продолжить». Понять Бетховена, Моцарта или любого гения — значит открыть то бесконечное, что витало в их душе и требовало выхода.

Во-вторых, того прямо требовала эстетика XVIII века. «Искусства… обращаются не к грубой чувственности, а к потребностям духа, к той искре божественного, которую таит в себе каждый из нас, не желающий чувствовать себя связанным и ограниченным тем миром, который нас окружает. И чем больше в нашем искусстве этого, тем больше благородства — я сказал бы, божественного — в нем проявляется; вот почему славный титул божественного дается художнику, в котором это превосходство проявляется в наиболее высокой степени», — говорил Дж.Рейнольдс в речи 11 декабря 1786 года.

Что же касается доказательств… Как принуждение упирающихся — это дело безумное. «Отвечать прежде вопроса — безумие», — говорили святые отцы. Сказано также: кто хочет — ищет пути. Кто не хочет — ищет отговорки. Логика пути, спрятанная в прекрасном, подразумевает жажду истины, а упирающиеся создают подложную, обманную культуру, вливая в классические произведения свое духовное равнодушие и лень.

А в сонате D dur (К.284) женственный образ научает иному — совершенной открытости сердца: Пример. Первая фраза воспроизводит в музыке речевую конструкцию эмоционального высказывания, при которой мелодия быстро поднимается ввысь и пребывает на вышине до последнего ударного слога, с которым и падает к исходному уровню (таким способом интонируются фразы типа: «Какая чудная сегодня погода!»).

Бывают у Моцарта и другие решения. В 17 сонате ре мажор (К.576) главная партия контрастна. Изюминка темы: при повторении периода над двумя контрастными мотивами возносится объединяющая их легкая юбиляция, символ духовного ликования. И оно господствует до самой побочной партии. Здесь она — не женский, как обычно, образ. Звучит та же тема главной партии, но в полифонической обработке. В чем же идеал здесь? — В свободе, в освобожденном движении с радостным и несколько игровым содержанием. Но потом все-таки появляется и женский образ — во второй теме побочной партии, вытекающий из женственного элемента главной партии.

Кстати, вы не путаете тему и партию? Партия — территория или страна, а тема — кто живет в них. Например, Западную Европу населяют разные народы. Это как бы деловая беспокойная главная партия со множеством тематических элементов. А Россия — единая побочная партия, зона трансценденции и надежды мира, а в этой единой партии тем-народов тоже много. Сонатная форма истории не дописана до конца, ибо конец или бесконечное развитие зависит от нас. Есть пророчества о том, что океан побочной партии прольется на место главной и празднично подхватит ее, словно лодочку, как это иногда бывает в романтических формах.

Что там, у романтиков? Побочная партия олицетворяет собой жажду мира, покоя, тепла, задушевности, мягкости, свободы, жажды веры и молитвенности. Побочная партия — сфера истинной жизни духа, которой окрыляется интонационный субъект сонаты.

В музыке духовного реализма, у Чайковского, побочная партия олицетворяет высшую свободу духовной жизни.

За всеми этими конкретными содержаниями трех веков сонатной формы легко просматривается абсолютный идеал небесного происхождения, просияние вечного.

Побочная партия стремится быть зоной света, чистоты, милующего сердца, смирения, мира, кротости, мягкости, освобождения от напора страстей, от напряженности, от суеты, даже иногда и от вещественного начала, собирание мыслей в небесном. А это все — богочеловеческие добродетели. Потому от побочной партии так часто веет духовной сладостью и изумлением ума.

Мы осуществили сейчас первый заход в проблему христианского основания сонатной формы. Нам предстоит еще глубже проникнуть в ее духовную сердцевину, еще яснее оценить значимость исходного экспозиционного жеста композиции: расширения души — для всей формы.

Семиотика святых отцов ошеломляюще смело и глубоко определила слово как энергию, величина которой определяется работой по перестройке логистикона, — на современном языке: концептуально-интенсиональной системы смысла.

Но если слово — энергия, то что говорить об интонации и о чисто энергийной магнитно-полевой конструкции сонатной формы! Ее законы очень важно чувствовать исполнителям, которые живут в этом поле силовых взаимодействий.

Чтобы проникнуть в эту логику, имеющую духовную природу, нам потребуется более подробный анализ.

**Бетховен, Пятая соната.**

Все темы экспозиции, как это часто бывает у Бетховена, соизмерены движением ввысь, к небесному.

Все они имеют общий знаменатель — устремленность к звуку es. Но главная партия словно штурмует этот звук, гармонизованный как терция трезвучия — самый патетический звук аккорда. Главная партия не однозначно действенна; в ней есть и моменты томительного влечения (мотив нисходящей секунды будет использован предыкте к побочной партии и в заключительной партии). Но ревностные деятельные усилия преобладают, и они не приносят плода. Штурм неба в рамках главной партии не удался. Душа не удовлетворена. Не получив небесной пищи, она осталась голодной.

Связующая партия — вновь, но теперь уже томительно и смиренно, возносится к звуку es с некоторым молитвенно-просящим напряжением. Звук es здесь представлен как квинта. Квинта — самый полетный звук в аккорде; небесный, прозрачный, устремленный в чистоту. Ощущение томления рождает воспроизведенная здесь речевая интонационная конструкция эмоционального высказывания (как в приведенном выше типе фразы: «Какая чудная погода сегодня!»). Это конструкция широкой арки. Мелодия скачком возносится на вершину и остается там до главного ударного слога фразы и только затем ниспадает вниз. Очень важен и трехзвучный отрезочек псалмодии на вершине. В псалмодии сосредоточенность прошения — словно руки сердца, воздетые к небу. Восходящая секунда в окончании сохраняет впечатление вопроса и надежды. А в женских ритмических окончаниях мы ощущаем веяние духа кротости и смирения.

Жаждущим правды Господь обещает насыщение, и плачущим о своем недостоинстве Царствия Небесного, — обещает скорое утешение и обрадование.

Обетования начинают сбываться уже в предыкте. Предыкт выражает жажду откровения. Эту растянутую доминантовую каденцию теоретики XVIII века метко обозначали знаком двоеточия (после двоеточия мы ждем ответа на наше недоумение, объяснения смысла). Но с другой стороны, здесь предвещается некоторое успокоение. Обратим внимание на прием, часто встречающийся при переходе к побочной партии: последние три такта мелодии лишены сильных долей. Подобные синкопические фигурки ассоциируются со вдохом. Трехкратное раскрытие груди выводит душу из состояния некоторой стесненности и готовит ее к восприятию простора побочной темы.

В побочной партии звук es гармонизуется вначале как тоническая прима, самый устойчивый звук в аккорде. А затем как задержание к доминанте — жест светлого раскрытия души.

В соотношении главной и побочной тем сохраняется оппозиция мужского и женского начал. Это уже не образы мужчины и женщины, как у Моцарта. Сам Бетховен говорил о взаимодействии в его музыке не образов мужчины и женщины, а мужского и женственного начал. Глубокая мысль! Души человеческие в сущности своей не имеют половых признаков — они единосущны. Только в мире сем мужчины взрывают все и взрываются сами, а женщины стремятся взорванное окутать любовью. В Царстве Небесном, говорит Господь, не женятся и не выходят замуж, а пребывают как ангелы. Сам Господь как богочеловек соединяет в себе высшую мужественность и высшую кротость. Когда равноапостольный Николай Японский принес японцам православие, первыми уверовавшими были молодые люди из самураев. Их, всегда готовых к харакири, поразила необыкновенная внутренняя сила Христа, проистекающая из Божественной Любви. Но с другой стороны, вспомните, с какой нежностью и деликатностью воскресший Господь просит Марию передать весть о Своем Воскресении апостолам и Петру, одновременно и отделяя от них предавшего Его Петра, и объединяя. А при встрече не единым упреком не укорил Петра, только спросил: «Любишь ли меня?»

Какую же радость и откровение несет эта побочная партия? Радость покоя и освобождения от напряжения. Душа на время сбросила тяжесть земных оков, и, освобожденная, легко улетает в сверхприродные Небеса.

Где взять ключ к еще большему углубления в дивные тайны сонатной формы вообще и этой сонаты в частности?

Ключ к музыкальной логике — в психологии духовной жизни. Почему так и только так? Потому что откуда ж и сами композиторы заимствовали прообразы? Нет иных высоких прообразов, кроме небесных. Не из грязи же их брать? Как брать из грязи, когда энтелехия серьезной музыки состоит, говоря словами Баха, в служении славе Божией и освежении духа?!

Но мы сейчас духовной жизни не видим. Тайны человеческой души открыты только святоотеческой психология. Конкретно речь пойдет сейчас о таинстве покаяния и смирения.

«Покайтесь!» — с этого призыва Господь начал Свою общественную проповедь. И заповеди блаженства открываются первой ключевой заповедью смирения: «Блаженны нищие духом, ибо их есть Царство Небесное» (Мф.5:3)». Видите? Истина и блаженная красота Царства открывается только смирению.

А композиторы ищут красоту небесную и, следовательно, никак не могут миновать основополагающего закона смирения и покаяния. Покаянием исцеляются органы познания. Имеющие катаракту на хрусталиках должны снять ее, если желают видеть. Так и для желающих видеть предметы духовного видения нужно снять катаракту самонадеянности с очей сердца, которая есть гордыня.

Это непреложное условие познания, преображения и духовно-нравственного роста души. Мы должны признать свою ограниченность ради высоты Истины, которой открываем душу. Открыть душу истине — значит смириться пред ней, признав свою негодность.

Кто ставит себя вровень с истиной, — тот очень глуп. Ряд этимологов, в том числе Фасмер, поддерживают сравнение слова гордый с латинским словом гурдус глупый, тупой. Мы постигаем истину только по мере признания своей самонадеянной ограниченности.

Святоотеческий и повседневный церковный опыт открывает людям прекрасные плоды церковного покаяния, о существовании которых многие даже не подозревают:

во-первых, это особая тишина и мир в душе, совершенно отличные от сытого покоя тела,

во-вторых, вместе с нежным и сладким миром прибывает чувство достоверной ясности бытия (сей небесной пищи тоже раньше не вкушал ум человека);

в-третьих, человек ощущает зачатие в себе ликования особой онтологической силы жизни от точного и несомненного ощущения прикрепленности к бытию (это от того, что, по объяснению преп. Макария Великого, духовный человек зачинается и возрастает в Лоне Божием).

И вот в музыке мы можем видеть отражения этих вознаграждений за смирение.

Едва мы заметим в музыке признаки покаяния и деятельного смирения души, мы вправе ожидать радикальных изменений в направлении дальнейшего развития.

Вернемся к 5 сонате. Мы видели смиренные воздыхания связующей партии, в предыкте — ощущали свободу от напряжения, раскрытие груди, в побочной партии —возлетания к Небесам — не просто легкие, но даже почти с оттенком детской непосредственности в стаккатированных гаммах.

Пойдем дальше. Как трактовать композиционную функцию, которую называют прорывом?

На первый невнимательный взгляд здесь имеет место как бы репризный возврат основной образной тональности динамизма после островка спокойствия.

Но в лекции о репризных формах мы уже видели, что реприза являет собой новый этап духовного развития музыки. Что ж говорить о такой предельно динамической форме, как сонатная!

Давайте повнимательнее вслушаемся в различие главной партии и прорыва ее тематических элементов в побочной.

Одним из важнейших плодов смирения в побочной партии оказывается ясно ощутимый спад напряжения. Напряжение идет от самостного, гордостного начала в человеке. Святые отцы сокрушенно восклицали: есть в нас что-то гордостное. Мы держимся за напряжение, потому что мы горды. Нам кажется, что без напряжения мы впадем в вялость. Это не так. На самом деле спад напряжения — добрый признак. При смирении это не приводит к вялости, ибо взамен напряжения дается человеку онтологическая благодатная сила окрыления, когда не столько сам он делает, принужденно и мучительно, сколько через него делается («ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» — Мф. 11:30).

Ее легко услышать в этой музыке. Послушайте, как победно и легко звучит музыка прорыва. Вершина упирается в тот же лейтзвук es, который затем празднично и победно преодолевается возлетом к мажорной терции. А после кульминации — какой дивный пассаж! Он обнаруживает действие самодвижной силы. Чем-то он напоминает полет лыжника с высотного трамплина (точка отскока — аккорд на второй доле в левой руке). Это очень грубое материалистическое сравнение, но оно как бы наглядно фиксирует действие духовной силы свободного полета.

Самодвижность и легкокрылость не означают легковесности. Нет, тут все упруго, мощно — но не самостно, а совершается некой могучей силой. Однажды ожесточенный японец вознамерился убить равноапостольного Николая Японского. Святой воззвал о помощи к архангелу Михаилу и вдруг ощутил в себе такую бесконечную силу, что легко и бережно связал японца как бантик. А он, потрясенный чудом, после того не только крестился, но и стал первым японским православным священником. Понимаете, о чем я говорю? И чем отличается самостная натужливая сила от силы свободной и вдохновенной?

Оглянемся назад, на главную партию. При тех же контурах мелодики она совершенно другая! Какая там судорога духа в натужливости усилий — в этих нервных паузах, в неуравновешенных контрастах динамики, в лихорадочных ломаных децимах мелодии!

Чувствуете чудесную перемену в душе? Какой великий дар свободы духа! И все это — за покаяние, жест смирения в душе. Так высоко ценит смирение Господь.

И столь велик дар, что он перестраивает все последующее развитие.

Смотрите, как естественно, мирно, а вместе с тем с внутренней силой и достоинством завершается экспозиция заключительной партией. Какой колоссальный пройден путь преображения души! Мыслима ли была умиротворенность спокойной силы сразу после главной партии?!

Во многих других произведениях вливающаяся через смирение в музыку бытийная сила часто приводит к другому, но тоже очень естественному варианту окончания экспозиции — к героическому энтузиазму заключительной партии. Вспомним хотя бы ослепительные юбиляционные пассажи — выражение необыкновенного пламенения духа — при окончании экспозиции Патетической сонаты!

Теперь оценим значение покаяльной основы развития в сопряжении партий для разработки.

В общем плане можно сказать, что ее суть — огненный, вдохновенный полет над бездной тональной неустойчивости и водоворота стремительных модуляций — была бы недостижима без предварительного стяжания свободы духа! Без этой невидимой духовной силы разработка угнетала бы нас тревожностью и страхом. Гордыня не летуча! Она камнем упала бы вниз, в пучину модуляций.

А в данной сонате мы видим и особенное откровение. Посмотрите, какое вдохновенное решение воспринял с Неба Бетховен.

Разработка начинается со вспышки света. После тихого завершения экспозиции в Es dur разработка открывается ослепительно-ярким ликующим мощным до-мажорным аккордом. Нежданный свет — от бытийственной силы, плода сбросившей самостное напряжение побочной партии.

Завершается это вступительное построение в разработке на теме главной партии воспарениями мелодии на дециму. В экспозиции децимы звучали яростно. Здесь — вопросительно, взывающе. И вот появляется ответ — эпизод в разработке.

Это новое откровение тепла и нежности выросло из темы связующей партии: та же речевая конструкция эмоционального высказывания, с тем же воспаряющим ходом к квинте лада, с той же трехкратной псалмодической распетостью квинтового тона.

А что новое? В чем откровение? Обратим внимание на элементарный, но духовно очень важный фактурный прием — октавное удвоение мелодии, символ соборности души, сродненной с небом. Попробуйте вообразить главную партию Моцартовской сороковой симфонии g moll в унисонном, а не октавном изложении. Какой она становится сразу жалкой, одинокой, поникшей! А благодатно укрепленная свыше, — нежно парит в вышине и своей небесной силой притягивает к себе и нас.

Такая же духовно утешающая и укрепляющая сила поднимает к небесам наш дух и при слушании этого эпизода у Бетховена.

Благодатная-окрыляющая сила особенно важна ввиду предстоящей драматизации музыки.

Здесь мы подходим к анализу еще одного парадокса сонатной формы в минорных произведениях.

В них экспозиция часто содержит осветляющий поворот в мажор, а в репризе обе темы должны прозвучать в миноре. Что это должно означать — пессимистичность концепции формы? Нет, наше впечатление при окончании музыки прямо противоположное! Никакого уныния и расслабленности — напротив, подъем сил и окрыление души.

Объяснение парадокса — в неоднослойности внутреннего мира человека. Духовное и душевное не параллельны. Духовное состояние независимо от окраски жизненной ситуации. В ситуациях жизненных испытаний при благодатном укреплении свыше мы ощущаем не подавленность, а подъем духа, духовную бодрость и отвагу. А без небесного подкрепления даже в ситуациях благоприятных люди порой томятся от непонятной тоски и нехватки духовной ясности.

Так и в музыке. Духовное укрепление и окрыление души находится в ином, высшем плане содержания музыки и не прямо связано с эмоциональной окраской восприятия событий мира. В мажоре духовный подъем и решимость воли окрашены ликованием, а в миноре они отнюдь не превращаются в нечто слезливое. Они одеваются в тона суровости, но огненность духовной ревности не угашается.

Что происходит в нашей сонате?

Полетная инерционность предыкта передалась репризе. В главной партии отсечен дополняющий раздел с его пароксизмом судорожного напряжения. В полном совершенном кадансе вместо семизвучного аккорда звучат прозрачные октавы. Отказ от грузной, тяжелой массы готовит слух к молитвенным взыванием связующей партии.

Побочная партия неожиданно и «против правил» начинается в тональности мажорной субдоминанты, которая через некоторое время оминоривается.

А на то, как побочная партия звучит далее в минорной тонике, следует обратить особое внимание. Октавное ведение мелодии протягивает нить к дивному утешению эпизода из разработки (нисходящая секунда с-h интонационно конкретизирует эту связь, равно как и с молящим элементом главной партии) и придает ей полетность. Но теперь она в контексте героического порыва. Звучание форте сближает побочную партию с главной, но не лишает ее женственности и окрыленной небесной силы. Вместо легко взбегающих гамм появляется более драматичное движение по разложенному аккорду.

Как видно, минор не только не лишает музыку духовной бодрости, но в этом драматическом контексте укрепляет ее ревностную силу.

Равным образом и момент прорыва в миноре не лишается огненности, но оборачивается духовной отвагой.

А заключительная партия? Звучание стало сумрачнее, строже, но и ее духовная сила не убывает. Напротив, музыка становится еще весомее, еще значительней, обнаруживает духовную собранность, решимость и свою подъемлющую дух силу.

И вот удивительное дело: после тихой звучности звучат два мощных заключительных аккорда. Откуда такая органичность сцепления пиано и фортиссимо? Нежность и мужество разнесены по разным углам только в сознании плотского человека. А у духовного они обнаруживают свою тождественность, ибо растут из единого корня божественной любви (мужество есть твердость стояния в любви Божией). Эту тождественность явил людям Христос, а от Него узнали о ней и христиане.

Здесь объяснение и всей тайны сонатной формы.

Проведенный анализ уточнил наше понимание духовных процессах, составляющих сущность сонатной формы. Достигнутое видение поможет нам перейти к следующему этапу углубления в проблему.

Нам предстоит теперь, полностью отказавшись от младенческого светского языка теории идеала, перейти к языку всецело духовному.

Произвольность идеалов и ценностей коренится в исходной точке отсчета. Ею в гуманистическом мировоззрении является вовсе не «человек», как оно утверждает, а «человек самодостаточный». Идеалы мои — во что хочу, в то и верю как в наивысшее истинное благо. “Плюрализм, свобода!”

Богооткровенная вера учит по-другому. Не идеалы, выдумываемые прихотью самодостаточности или подворовываемые ею из богооткровенной веры и ею опошляемые, а незримые законы образуют логику духовной жизни. Человек разобьется, если, “отменив” в своей голове закон всемирного тяготения, выйдет из окна десятого этажа погулять на улицу. Духовной смертью оканчивается и попытка отменить в своем воображении закон духовного тяготения человеческой души к Богу.

И в музыке отказаться от духовных законов музыкальной формы — равносильно отказу от красоты. “Каждая нота моего скрипичного концерта продиктована Всевышним”, — говорил Бетховен. Это значит, что гений вдохновенно-активным своим слухом в каждый момент сочинения музыки усердно задает вопросы Абсолютной Красоте и получает на них ответы. Этим он отличается от посредственности, в слухе и сердце которой духовное Небо отринуто.

Отсюда требования и к музыковедению. Оно должно быть адекватно музыке и открывать ее красоту. А для того не должно питаться произвольностью своих мнений.

Если мы хотим что-то понять в сонатной форме и все великое множество сонатных форм представить не как нечто бесформенно-хаотичное, но как одну прекрасную и торжественную песнь человечества к Богу, распеваемую каждой эпохой, каждым индивидуальным стилем и каждым конкретным сочинением по-своему, — нам нужно окончательно распроститься с теорией идеала самостного человека и с языком немецкой классической философии и перейти на священный язык богословия и христианской антропологии музыки.

Как же представляет суть вопроса богооткровенная вера?

**Взгляд христианской антропологии на сонатную форму**

Христианская антропология — антропология пути в бесконечное совершенство. Созданию человека предшествовало совещание в Недрах Пресвятой Троицы: «Сотворим человека по образу Нашему [и] по подобию Нашему (…) И сотворил Бог человека по образу Своему» (Быт. 1:26, 27). По толкованию святых отцов, образ есть данность, подобие — заданность свободе человека, дабы он не был автоматом, но сам мог бы участвовать в благодатном своем обожении. Сотворив человека сначала по образу, Бог готов возвести его и в богоподобие в сотрудничестве с его собственным свободным произволением. Бог есть абсолютная свобода. Свобода человека ориентирована относительно Бога и имеет возможность возрастать и умаляться в соответствии с направленностью его воли. В свободе заключены (как ее следствие, цель, энтелехия) — вера (доверие и верность Богу), упование, любовь, святость=совершенство-обожение.

Путь человека после грехопадения исказился. Грех родил смерть и геенну (вечное страдание без Бога в огне всепожирающих страстей). Смертью и Воскресением Христовым Бог протягивает руку помощи — спасения-святости-обожения. Стадии обожения, по учению святых отцов, предшествуют стадии очищения (катарсис по-гречески), и просвещения (фотисмос).

Закон пути и отразился в логике последования главной и побочной партий, определяющей все последующее развитие и все частные детали этого развития.

Как описать этот путь?

Чтобы сориентироваться в бесконечном разнообразии образных контекстов, нужно раздельно рассмотреть два вопроса: 1) в чем состоит абсолютное единство процессуальной логики всех сонатных форм — закон пути, и 2) откуда проистекает бесконечное разнообразие конкретных проявлений и как оно согласуется с непререкаемым законом пути. Кратко сказать: в чем заданность и какова эмпирическая данность, исходная ситуация?

А. Закон пути: образ заданности

«Не так живи, как хочется, а как Бог велит»,

Русская пословица

Предчувствуя великое единство творения, европейская преднаука еще в античные времена отвергла вавилонский способ построения знания. Вавилонская математика, вдохновленная щедрым многообразием мира, нагромождала знание на знание без всякой системы. Греческая, в лице Евклида, все обилие фактов геометрии вывела из немногих постулатов. Этот путь стал законом науки, стремившейся, по слову Ньютона, «объяснить как можно большее количество фактов как можно меньшим числом исходных положений».

Относится ли это к музыковедению? Не бесконечно ли разнообразие музыки, отражающее бесконечно разнообразную жизнь в ее меняющихся исторических формах? Да, но ведь и для бесконечно разнообразной жизни Господь дал ограниченное число правил-заповедей. И те свел к двум: любить Бога и людей, ибо «на сих двух заповедях утверждается весь закон и пророки» (Мф. 22:40). И разве история не охватывается столь же твердыми законами: Бог гордым противится, смиренным дает благодать? Не очевидным ли образом Господь и в России тысячекратно умножил население, дал в пользование шестую часть земного шара, великие богатства недр и твердость самостояния в мире, но за один век разрушил великую державу за нечестие, предваряя каждый раз все новые бедствия пророческим гласом Своих святых («ибо Господь Бог ничего не делает, не открыв Своей тайны рабам Своим, пророкам» — Амос 3:7)?

Закон пути нужно раскрыть и со стороны смысла, и увидеть в самом материале.

1. Содержание сопряженности главной и побочной партий как ядра сонатного развития.

Оно прямо противоположно теории конфликта: образным содержанием сопряжения, оплодотворяющего все последующее развитие в сонате, является преображение души (соборного интонационного субъекта музыки, а через него — и реальных участников музыкальной деятельности — композиторов, исполнителей, слушателей). Душа раскрывается навстречу благодатной силе («Небу») и та сама раскрывается в душе, — что и составляет «завязку» дальнейшего развития.

Преображение души выявляется в заметных для восприятия эффектах просветления, удивления, восторга…

Вот как была услышана логика форм Грига музыковедом Асафьевым.

“Григ поражает слух, спеша раскрыть впечатление за впечатлением”. (Узнаем ли здесь главную партию?)

“Высказав импульсивно мысль за мыслью, словно запыхавшись, на момент делает передышку” (предыкт в конце связующей партии?)

«И вводит тему-мелодию большого дыхания, длительно ее раскрывая, словно забыв про все».

Это, конечно же, побочная партия. И посмотрите, как тонко Асафьев описывает далее нюансы психологического ее восприятия:

«Состояние это лучше всего определить образом: восхождение в гору». А мы, связав с церковной традицией, говорили о высоте смиренномудрия.

Далее замечательно пишет Асафьев: «Образ этот имеет вполне реальное — при всей своей насыщенности романтическим пафосом восхищенности — содержание в чувстве удивления, восторга, наполняющем открытое впечатлениям сердце, и в непрерывно длящемся обогащении сознания все новыми и новыми впечатлениями при каждом повороте, при каждом мгновении подъема».

Обратите внимание на термины религиозно-духовной психологии: восхищение, удивление, восторг, подъем духа, открытое сердце.

Интуиции Асафьева удивительно открылась тайна сонатной формы романтиков. Он только не поставил точки над и. А мы ставим: сонатная форма невидимо выстраивается на религиозных основаниях музыкального слуха. Ее сущностью является жест расширения души в простор духа через смирение.

Более всего описание Асафьева подходит к скрипичным сонатам Грига. В первой части Третьей сонаты появление чистой и проникновенной побочной партии готовилось синкопами вдохов, постепенно раскрывавших грудь. И далее упоение восторгом столь велико, что оно приводит к полному преображению яростно-смятенной темы главной партии. Теперь она полнится небесной тишиной, покоем, и красотой. Так преобразила ее побочная, а в духовном отношении главная партия любви.

Как и у Бетховена, спад самостного напряжения не приводит к размягченности и вялости. Напротив, из сокровенности любви в самом окончании части естественно рождается порыв высшей отваги и жертвенности. Скрипка забирается в 4 октаву, на фортиссимо, а затем все завершается могучими колокольными звучаниями. Ибо любовь органично соединяет в себе нежность и великую силу.

2. Из сказанного вытекает, что законом сонатной формы является необратимость пути.

Именно в силу этого закона восхождения нельзя поменять местами главную и побочную партии. Побочная партия, обнаруживая недостаточность прежнего состояния, меняет его. Как после женственной побочной партии в соль мажорной сонате Моцарта появиться главной на правах побочной? Какой бы она показалась угловатой, прямолинейной, нелепо самоуверенной после умягчения души! Закону восхождения способствует энтузиастический эффект модуляции в доминантовую тональность.

3. Последствия катарсического изменения души в побочной партии простираются на все последующее становление сонатной формы. Первыми плодами являются сдвиг в побочной партии и полная бодренной свободной силы ревностная утвердительность заключительной партии. Обнажение дистанции между данным (в главной партии) и заданным (в побочной) — загадка для творческого восприятия всей цельности развития в произведении. Она возбуждает интерес. Латинское слово interesse — «быть посреди»; interest — «есть разница». Загадка сонатной формы — истинно посреди бытия: что может быть важнее судьбы человека в вечности? Отсюда особенно глубокое внимание сердца. Потому эта загадка пробуждает самые мощные вопросительные ожидания и побуждает следить за судьбой наметившейся линии преображения вплоть до последней ноты.

4. Для обобщенного описания сущности преображающего начала нам надо возвысить ум к абсолютным целям и методам жизни человека.

Христианская религия, легшая в основание христианской цивилизации, учит нас, что самой глубинной потребностью человека и последней его целью является вечная жизнь в Боге. «Сия же есть жизнь вечная, да знают Тебя, единого истинного Бога, и посланного Тобою Иисуса Христа» (Ин.17:3). Что мы предварительно знаем о Боге?

«Бог есть любовь» (1 Ин. 4:8,16). Потому и сонатная форма, двигаясь от экзерсисов Скарлатти к откровению небесной красоты у романтиков и русских композиторов, не уставала намекать на этот последний источник и абсолютный критерий красоты.

У любви Божией много проявлений и свойств, к которым тоже взывала музыка гласом побочных партий.

Свойство и проявление любви — смирение. Оно тождественно любви. Смиряются ради любимого. Смирен Сам Бог. Его атрибут — всемогущество. Но Он смиренно сложил его пред богозданной свободой человека. Ему же вложил это богоподобное свойство в основание личности, ибо только из свободы произволения может вырасти в человеке при содействии благодати божественная жертвенная любовь.

Бесконечность Своего смирения Бог выказал в Боговоплощении и Крестной смерти. Кто б из нас согласился прожить жизнью муравья или бобра и быть напоследок раздавленным или растерзанным? А как Беспредельному Духу войти в нашу плоть? «Бог вочеловечился, дабы человек обожился». А принять на Себя всю тяжесть наказания за грехи человечества от начала мира до конца времен и лютую смерть? Смирение Христово возвещено в пророчествах: «Устроим ковы праведнику…Испытаем его оскорблением и мучением, дабы узнать смирение его и видеть незлобие его; осудим его на бесчестную смерть, ибо, по словам его, о нем попечение будет". Так они умствовали, и ошиблись; ибо злоба их ослепила их, и они не познали тайн Божиих» (Прем. 2:12, 19-22). Господь «уничижил Себя Самого, приняв образ раба, сделавшись подобным человекам и по виду став как человек; смирил Себя, быв послушным даже до смерти, и смерти крестной» (Фил. 2:7-8).

За смиренную любовь к Богу была предъизбрана Богородица и вознесена выше херувимов и серафимов. «И сказала Мария: величит душа Моя Господа, и возрадовался дух Мой о Боге, Спасителе Моем, что призрел Он на смирение Рабы Своей, ибо отныне будут ублажать Меня все роды; что сотворил Мне величие Сильный, и свято имя Его; и милость Его в роды родов к боящимся Его; явил силу мышцы Своей; рассеял надменных помышлениями сердца их; низложил сильных с престолов, и вознес смиренных» (Лк. 1:46-52)

Смирение, антипод самодостаточности, Бог начертал в законе: «Бог гордым противится, а смиренным дает благодать» (Иак. 4:6, Притч. 3:34; 1 Пет. 5:5).

А вот и обетования за смирение: «Перед падением возносится сердце человека, а смирение предшествует славе» (Притчи 18:13). «За смирением следует страх Господень, богатство и слава и жизнь» (Притчи 22:4).

Сбывание этих обетований за смирение в связующей партии и побочной партии мы видим во многих произведениях, часто уже в заключительных партиях.

Главный же дар смирения — в нем самом, ибо оно божественно. Уподобление Богу привлекает к себе благодать Божию, а с любовью Божией все легко и просто. «Придите ко Мне все труждающиеся и обремененные, и Я успокою вас; возьмите иго Мое на себя и научитесь от Меня, ибо Я кроток и смирен сердцем, и найдете покой душам вашим; ибо иго Мое благо, и бремя Мое легко» (Мф. 11:28-30).

Отражение богатств этого дара мы видели в сонате Бетховена. С благодатью легко было и в трудных испытаниях, в которые погружает интонационного субъекта сонаты транспозиция побочной и заключительной партий в репризе. Энтузиастическая тональность сердца сохранилась вопреки минору, только напиталась духовной отвагой и мужеством — стоянием в любви

В «Крейцеровой» сонате смирение выражено еще ярче: побочная партия являет собой светлую молитву — хорал, переходящий в псалмодию. А вот и воздаяние — ликующе-победная (хотя и в миноре!) заключительная партия, воскрыленная в простор свободы. Насколько это свободное, полетное движение отлично от затрудненного, с преодолением множества преград движения главной партии!

Бог есть Абсолютная свобода. А нам заповедана свобода, производная от Абсолютной (другой и не бывает — не называть же свободой никотиновую или иную греховную зависимость). «Познаете истину, и истина сделает вас свободными» (Ин. 8:32). Освобождающую силу любви, истины Божией, мы видим во многих побочных партиях.

У свободы в музыке много градаций. Начинается она от простой радости освобожденного движения у Скарлатти. А у Чайковского, в Пятой симфонии, духовная свобода жизни, символом полетной радости которой становится вальс с его мелодией, парящей над сильными долями, вытягивает интонационного героя из тяжкой повязанности мыслью о смерти.

«Бог есть свет» (1 Ин. 1:5). Не тот хищный холодный свет, который приписала себе эпоха Просвещения, и который обернулся свирепством гильотины. «Свет истинный, Который просвещает всякого человека, приходящего в мир» (Ин.1:9), несет в себе тишину покоя Божьего, пламя святой любви, творящие энергии благодати, неизреченную красоту духа. Вспомним и свойства Премудрости Божией (по истолкованию святых отцов — Второй Ипостаси Троицы, Сына Божия): «дух разумный, святый… светлый, чистый… невредительный, благолюбивый, благодетельный, человеколюбивый, спокойный, беспечальный, всевидящий, проникающий все умные, чистые, тончайшие духи; дыхание силы Божией и чистое излияние славы Вседержителя,… отблеск вечного света, чистое зеркало действия Божия и образ благости Его, все обновляет, и, переходя из рода в род в святые души, приготовляет друзей Божиих и пророков» (Прем 7: 22-27). Отражение этих совершенств мы наблюдаем во многих побочных партиях.

К богоподобным совершенствам человек идет через покаяние, которым уничтожается жало гордыни. Покаяние — сокровище «радостотворного плача», как говорили святые отцы. В нем не только самоукорение, но и легкость, радость прощения и освобождения от греха. Оно в себе самом уже имеет вознаграждение по несомненному обетованию Божию: «блаженны плачущие, ибо они утешатся». Утешителем же именуется Святой Дух. Эту диалектику мы тоже наблюдали в сонате Бетховена.

Покаяние открывает двери стяжанию богочеловеческих добродетелей веры, надежды, любви, в которые предлагается облечься человеку (в жизни — с помощью преображающей благодати; в искусстве — приуготовительно, с помощью красоты призывающей благодати). Часто эти нотки молитвенности и нежного упования мы видим в просияниях побочных партий, равно как и иные плоды Святого Духа. «Плод же духа: любовь, радость, мир, долготерпение, благость, милосердие, вера, кротость, воздержание» (Гал. 5:22). «На таковых нет закона», — добавляет апостол. Отсюда еще один из источников парящей свободы побочной партии.

Б. Многообразие данности

Теперь, когда мы системно представили источник освежающего действия побочной партии в направлении от высшей богочеловеческой добродетели любви к отдельным ее проявлениям, — можно сформулировать и общий закон выбора смысловых соотношений главной и побочной партии в их конкретности. Он совпадает с логикой жизненного пути: от данности — к заданности.

На каком месте пути обретает себя главная партия, — с того места открывается и предзаданная цель.

Самое элементарное начало пути мы видим в случае чисто моторных главных партий.

**Хачатурян. Скрипичный концерт**

Главная партия прекраснейшего творения — апофеоз действенности, напора, ритмизованного токкатного движения. В моторной, энергичной музыке человек явно неполон. А соната живет надеждой на расширение души. Не постыдит она и здесь. Откуда прибудет душевная свежесть?

Античность установила различия деятельной и созерцательной жизни (практики и теории), а святые отцы утвердили закон их неотрывности. Внешнее — средство, а сокровенное — цель (по реченному: «Царствие Божие внутрь вас есть» — Лк. 17:21). Движение к несказанно прекрасному и составляет содержание экспозиции. Побочная партия нежно-созерцательна в религиозном смысле, пронизана токами пламенеющей возвышенной любви. Исходной интонационной моделью во всех слоях фактуры оказывается псалмодия. В пульсирующем органном пункте сопровождения она дает сосредоточенность и одновременно пылкость. Средние голоса, собранные в хоральное многоголосие, тоже выявляют (в верхнем голосе) момент распетой псалмодии. Наконец, мелодия строится на мелизматическом распевании стержневого звука cis. Истоки этого типа мелодики восходят к молитвенному пению восточно-христианской церкви.

Сонатная форма первой части содержит уникальное отступление от канона: побочная партия в репризе звучит на прежней тональной высоте. Почему? Если такой великолепный мастер формы, как Хачатурян, допустил подобный «просчет», значит, здесь присутствует какая-то высшая мотивация. Побочная партия здесь — символ незыблемой духовной опоры, несдвигаемый духовный центр. Это не «статика»: в нежнейшем цветении фактуры побочной партии открывается высшая жизнь. Мелодия теперь у оркестра, а скрипка, забравшись в небесный регистр, фигурационной орнаментикой выражает святое горение любви. В сравнении с относительно строгим, сдержанным хоральным проведением в экспозиции здесь любовь дается как бы в экстатическом крещендо.

А кода, построенная на теме главной партии, под воздействием восторга любви звучит вдохновенно и празднично, в полную меру ликования духовной высоты.

И так во всех случаях сфера заданного определяется, исходя из данного. Если главная партия беспокойна — надлежит успокоиться. Если упряма — надо смириться. Если в своей благой и бурной деятельности, в смелом и гордом полете духа забыла помолиться — нужно вспомнить о молитве.

Мендельсон. Скрипичный концерт. Главная партия открывается полетной фанфарной интонацией. Тема словно бы взлетает в небеса, но в ней много и смятенности. А далее ревностность виртуозности достигает апогея. Как душа откроется небесному покою?

В шестом и четвертом такте до побочной партии мелодия скрипки прочерчивает две мягкие синкопы. Мягкие певучие синкопы ассоциируются со вдохом и раскрытием груди, а это уже новое состояние души, готовой принимать вдохновение свыше.

И оно появляется. Побочная партия начинается с той же трезвучной псалмодии, что и главная партия, но в спокойном ритмическом движении. Строгое хоральное изложение указывает на молитвенное движение веры в душе, на тишину и духовный мир как главное содержание побочной партии. Очень выразительно возлетевший на октаву и зависший на фермате звук ля третьей октавы. Он как бы зримо характеризует предельную высоту духовного созерцания.

Из бесконечного пути к свету сонатная форма может взять в качестве отправного пункта и высшие отрезки.

Если главная партия уже изначально созерцательна, да еще и покойна, уравновешена, а еще и светла и даже молитвенна — куда ей двигаться дальше?

«Страх Господень — дар от Господа и поставляет на стезях любви» (Сирах 1:13). Но «совершенная любовь изгоняет страх» (1 Ин. 4:18). — Вот и путь. На этом пути в блаженство любви музыка обретает силы и защитить ее, если встретится такая необходимость.

Две теплые и возвышенно-светлые скрипичные сонаты в ля мажоре, появившиеся в 1886 году, раскроют нам эту логику любви.

**Вторая соната Брамса для скрипки ля мажор**

Главная партия начинается непреднамеренной цитатой (песня Вальтера из «Мейстерзингеров») в строгой хоральной фактуре. В ней есть порыв к любви, однако, в одеянии хоральности. А побочная партия — уже само упоение любви. Здесь проявляется общий путь, прочерченный Писанием: от благоговейного страха Божия, поставляющего на стези любви, — до блаженства совершенной любви.

Закон Божий не позволяет переставить партии местами, ибо побочная партия ближе к небу.

**Скрипичная соната Франка ля мажор**

В музыке шедевра счастливо сошлись два обстоятельства: благочестие композитора, всю жизнь служившего органистом церкви, и стремление выразить в звуках таинство возвышенной христианской семейной любви (соната сочинена в качестве свадебного подарка скрипачу Э.Изаи).

Редкостной красоты заглавная тема сонаты начинается с таинственно-прекрасных зовов на нонаккорде. Душа в тишине и трепете радости откликается на них предчувствием несказанного. Разрешение доминантового нонаккорда во II ступень создает оттенок дорийского лада небесной красоты. В душе зарождается томление по идеалу, соответственно усложняются гармонии. Чего не достает предчувствию и томлению? — Осуществления и благодарения.

Эта сущностная неполнота главной партии, это устремление к осуществлению оказывается столь мощным, что проливается за пределы первой части, симфонизируя развитие в цикле, оттененное образами волнений и тревог. В первой части частичным ответом является гимничность темы побочной партии, но она как бы еще в окружении смуты, словно луч солнечного света, случайно пробившийся из густой и рваной облачности неба.

И только финал дает окончательный, достойный ответ на зовы красоты.

Нет в мире более яркого прославления таинства брака! И нет столь яркого и вдохновенно-праздничного образца самой строгой полифонической формы канона. Грозит ей упрек в педантичности, сухости, и потому в гомофонной музыке нового времени канон не встречается на столь большом протяжении, а только крохотными отрывками. А здесь он охватывает собой практически весь финал. Какая сила раздвинула его масштабы? Сила любви и ликующего благодарения! Восторженная благодарственная песнь хвалы и счастья не случайно выразила себя в старинном жанре канона, преображенном осиянием радости. Изумительно эта строгая форма включает в себя нежность гармонии, в том числе дорийский оборот из главной партии первой части. Форма канона здесь — символ счастливой любви, но не пошло-автономной, в себя эгоистически замкнутой, а открытой Небу и полной благодарений.

Какое замечательно-возвышенное пожелание в жанре свадебного подарка!

Бетховен. Скрипичный концерт. Композитор говорил о нем, что каждая его нота продиктована Всевышним.

В главной партии высота веры, взгляд, возведенный горе. Псалмодический отрезок на звуке ре-диез призывает к дисциплинированности веры. Что за странный и дивный звук? Бетховен нотировал его именно как ре диез, а не ми бемоль. Следовательно, хотел слышать его с восходящим небесным тяготением. И какая дивная краска в сочетании с последующим нонаккордом: словно на этот импульс духовной воли, на эту сдержанность псалмодии откликается рай.

Это восторженное воспарение в высоту особенно подчеркнуто в экспозиции солиста. С чем, с какой новой идеей он вступит в разговор?

Мы помним, что глубинным содержанием виртуозности является пробуждение ревностности, как духовного состояния воли, превращающейся в пламень любви.

В каждом произведении эта сила проявляется по-разному. А как здесь? Какую идею она несет в себе? На протяжении всей долгой оркестровой экспозиции мы ждали ее. Чем же она нас обрадует?

И вот словно горним воздухом повеяло на нас.

Скрипка вступает неожиданно, несколько ранее начала экспозиции. Начинает с пассажа ломаными октавами.

Но это плохие скрипачи начинают с октав. А гениальные — с идеи вознесения, воскрыления, воспарения, духовного восторга. До вступления скрипки было, казалось бы, все. Но не было ревностной души, горящей огнем, способной и нас вознести в просиявшее небо.

Идея октав становится ключевой идеей виртуозности в этом концерте.

Мы уже говорили о роли октавного удвоения, соединяющего небо и землю. А в ломаных октавах она дается и как сила воспарения и как сила, обнимающая нас объятиями неба. Можно (вероятно, несколько смело) сказать, что партия скрипки предстает как символ благодати Святого Духа, как оплотнение этой невидимой неотмирной силы, восторгающей к небесам и нас.

Обратим внимание и на то, как вступает главная партии у солиста. Она начинается в непостижимой высоте уже не хореически, как некоторая данность, но из-за такта, разложенным тоническим аккордом, прочерчивающим тот же интервал октавы, знаменуя собой эту подъемлющую силу духовной ревности.

А взгляните, как передан в скрипичной партии ответ Неба на дивном нонаккорде главной партии: нисходящие октавы словно нежно гладят нас небесной рукою духовного утешения:

Но если строгой хоральностью веры и молитвенности пронизана главная партия, то что делать в побочной?

Вера, как написано, действует любовью. Святой Исаак Сирин выделяет веру, действующую от знания и от опыта. И наш философ Киреевский обратил внимание на удивительную тонкость русского языка, в котором есть глаголы: верую и верю. Верую — это деятельность веры, идущая от произволения. Верю — дар Божий, укорененность в несомненности любви Божией.

Эту тонкую градацию и реализует побочная партия. В сравнении с несколько строгой и сосредоточенной главной партией она теплее, распевнее. В ней даже появляется что-то русское. А распевность, пение сердца — знак действующей в вере небесной любви.

Для орнаментального сопровождения побочной партии Бетховен изобретает в партии скрипки третий вариант октавного удвоения — нисходяще-восходящего. Они словно притягивают нас с Неба и хотят, чтобы и мы были небесными.

А теперь обратимся к самой нижней зоне начала пути.

Возможен ли путь к вершинам славы Божией от предельной подавленности духа?

Пятая симфония Чайковского Подумать только, с какой отдаленности от цели и смысла жизни начинается в ней развертывание драмы!

Во вступлении — удрученность мыслью о смерти. Главная партия несет в себе усилие вырваться из круга гнетущих мыслей, однако ритм траурного марша с трагическим чередованием аккордов тоники и субдоминанты не выпускает душу из мертвящих объятий. Линия развития в экспозиции ведет к ликованию жизни и свободе в зоне побочной партии. В духовном понимании — от дьявольского одержания к освобождающему свету.

Дальность пути при великой цели прорисовывает невероятный масштаб мысли. Он столь грандиозен, что не может быть исчерпан в первой части, выступает за ее пределы и проливается в явлении симфонизма — высшего проявления развития на уровне всего цикла.

Невозможно изъять мысль о смерти из сознания, ибо она вписана в него Богом. Герой симфонии убедился в этом. Он находит правильный выход: осмысливает представление о смерти так, как это полагается в христианстве. “Смерть! где твое жало?” — восклицает апостол Павел. Смерть уничтожает все смертное в человеке и оставляет лишь то, что достойно сияющей жизни с Богом. Так воспитало русскую душу христианство, и она выразила свое понимание цели жизни в пословицах: «Родится человек на смерть, а умрет на живот (жизнь)»; «смерть — душе простор».

Вступление к четвертной части дает нам это вечно новое восприятие смерти. Тема смерти, открывающаяся теперь как тема жизни, звучит уже в мажоре, сильно и мягко.

Но этого было бы мало. Новое понимание нужно чем-то оттенить. Ведь вместе с новым жизнерадостным восприятием смерти требуется и новое восприятие прежней неосветленной радостью жизни. Как это сделать?

Сама четвертая часть построена на новых темах. Пред нами словно бы проносится вся обыденная жизнь с ее взвихренной сумбурностью.

И вот что удивительно. Эта жизнь оказывается совершенно неинтересной пред лицом того торжества, которое ожидает человека после смерти.

Так возникает намеренно парадоксальная двуплановость формы: обрамление «основной» части оказывается главным, а вся эта формально основная часть финала в духовном смысле воспринимается как оттеняющая, — ибо она менее значительна с точки зрения последних критериев бытия. Она — лишь пауза в ожидании заключительного апофеоза. А он-то строится вновь на лейттеме симфонии. Здесь она обретает свою кульминацию.

Тема смерти, открывшаяся теперь как тема вечной бессмертной жизни, звучит теперь не просто в мажоре. Она исполнена ликования. Умеренный темп после лихорадочной и как бы призрачной «основной», а по смыслу — вспомогательной части финала, — дает ощущение истинности бытия.

Псалмодия здесь полностью разорвала свою связь с ошибочным учением фатализма. Теперь она — не голос лживого фатума. Теперь она — торжество Божьего Промысла, допустивший в мире смерть, дабы зло не имело бессмертия.

В праздничном ликовании фактуры пронизывающая ее победная псалмодия трубы воспринимается теперь как глас Божий, как вечная спасительная радость, — столь мощная, что пробивается даже через кожу невера, но особенно потрясает человека верующего.

Подведем итоги.

1. Как мы могли убедиться, не конфликт и не конфликтность, не диалектика вражды и ненависти лежат в основе сонатной формы — вопреки бредням марксистов. Если б так, то сонатная форма была бы столь же противной, как и эти бредни, ибо несла бы в себе силу сковывания души дьявольской враждебностью. А в музыке, наоборот, душа движется к открытости.

Какая радость, что сонатная форма имеет иную, светлую природу! Прямо противоположная сила действует в ней: именно — жажда расширения души через преодоление ограниченности главной партии посредством ее сопряжения.

2. Эта основа сонатной формы непосредственно вытекает из христианской антропологии музыки, из Откровения Божия, которое было положено в основание всей христианской цивилизации.

В этом состоит сила, гениальность и величайшее открытие сонатной формы. Она демонстрирует человеку живущую в нем силу роста через диалектику самоотвержения. «Ненавидящий душу свою в мире сем сохранит ее в жизнь вечную», — говорит Господь (Ин. 12:25). Самоутверждение в самодовольном самотождестве закрывает возможность роста и потому является признаком ограниченности и низости души, а самоотвержение есть проявление высоты смиренномудрия.

Замечательно, что сонатную форму конституирует никакой не конфликт, зацикливающий на себе душу, а нечто прямо противоположное.

Сутью сонатной экспозиции является желание души раскрыться в стремлении к высшему. Это значит, что сущностью сонатной формы является человеческая свобода как свобода самопреодоления и трансценденции. Человек становится собою, лишь превосходя себя через самоотвержение.

3. Логика пути, отраженная в сонатной форме, одновременно и едина, и бесконечна в проявлениях. Выбор исходного начала пути и его масштаб в каждом конкретном случае определяется многими факторами:

— масштабностью жанра (в малых жанрах задачи скромнее, в крупных — значительнее),

— его серьезностью (в сонатах размах энергий больше, чем в сонатинах).

— настроениями эпохи, особенностями национальных культур, индивидуальностью композитора.

Многообразие решений умножается за счет влияния дополнительных факторов формообразования: на основной стержень сонатной формы — жест расширения души — накладываются внешние обстоятельства: отображения жизненной среды, общей атмосферы, вспомогательные контрасты и даже конфликтующие начала.

Атмосферой действенности, например, насыщены связующие партии при мягких и созерцательных основных партиях. Проникают в них моменты трагедийные, героические (скрипичный концерт Брамса). Для проявления конфликтного рокового начала очень подходит зона сдвига. В Неоконченной симфонии Шуберта сдвиг мотивируется как прорыв трагизма. Другое место для действия роковых сил — разработка (начало разработки Шестой симфонии Чайковского, в увертюре Ромео и Джульетта)…

4. Небесная логика сонатной формы проникла в нее не только прямо с Неба и из законов духовной психологии, в которые внимательно вслушивались композиторы, особенно Бетховен — ппосредованным ее источником была и сама музыкальная традиция.

Барочный аффект содержал эту тайну человека как храма Божия и Живущего в нем. Содержал в одномоментности.

А сонатная форма выявила ту же тайну в разновременности — в сопряжении во временном взаимодействии основных партий сонатной. Аффект не может развиваться, ибо нельзя превзойти истину. Чтобы развитие стало возможным, нужно упасть ниже аффекта, ниже вечности, например, в смятенность. Тогда нехватка вечности и пробуждает энергию развития. Рождается атмосфера динамизма, генерируются мощные сонатные ожидания — ожидание восполнения неполноты.

Восполнение осуществляется через введение побочной партии, смиренно открытой зовам Неба. Напряжение между данностью главной партии и заданностью побочной и составляет нерв сонатного развития. Здесь его дивный секрет.

Здесь и энтелехия формы — то есть цель, вложенная в нее как сущность. Она взывает к слуху композиторов: «раскройте мою красоту — и вы не останетесь без плода». Так осуществляется историческое становления формы. А для музыковедов понять энтелехию — значит понять весь ход исторического развития сонатной формы. В этом смысле развитые формы являются ключом к ранним ее проявлениям.

5. Описанные мировоззренческие основы сонатной формы дают ясный вопрос о ее исторических границах.

Мыслима ли симфония и соната в языческом мире? Нет, ибо он не знал столь мощного искания идеала, он холоден и равнодушен и мертв. Ему высота безразлична. По той же причине последними симфонистами были Шостакович и Шнитке. А постмодернизм и симфонизм — понятия не совместные, ибо и постмодернизм мертвее древнего язычества, и ему наплевать на высоту.

Познание классической музыки — это познание законов духовной высоты и красоты. Мы высоки и прекрасны с Богом. Потому истинное познание высокой музыки оборачивается познанием духовной антропологии, духовной психологии, то есть самих себя.

Эпиктет говорил: никогда не ищите задачу в одном, а совершенствование в другом. Профессия и жизнь не должны пребывать в шизофренической отчужденности, но должны быть в гармоничном единстве. Обучение музыке и ее познание оборачиваются духовным воспитанием и самовоспитанием, что немыслимо вне Церкви как Тела Христова и без благодати Божией, призывающей и усовершающей в духовной жизни.

Мы должны возблагодарить Бога за таинственное внушение человечеству идеи сонатной формы, вдохновившей многих гениев на создание шедевров красоты, и исполнителей — на раскрытие ее.

Нам надо проснуться, пробудиться: не звуки мы любим на самом деле, а Бога в них, давшего нам радость и вдохновение в лучах Божественной благодати, призывающей нас к ревностной жизни в Боге и ради Него. И не должны мы забывать, что таинства Его совершаются в храме, источнике высоты культуры — возделывания рая в сердцах наших.