

ФИНАЛЬНОСТЬ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН В МУЗЫКЕ

Финальность может рассматриваться как один из содержательных феноменов в музыке. Речь идёт о художественном рефлексировании в ракурсе проблем филогенеза: извечного вопроса об итоге жизни человека в циклической смене форм бытия, о смысле смерти – финала жизни.

На уровне жанрового содержания финальность находит отражение в *постлюдии*. Как отмечает В. Цуккерман, после рождения в барочной музыке, «в дальнейшем постлюдиями стали называть инструментальные заключения вокальных произведений, представляющие самостоятельный художественный интерес» [1; 118]. Заметим, что в данном случае постлюдия – часть целого. Известен и другой вариант, когда постлюдия становится отдельным сочинением. Так, в композиторской практике XX века – это один из любимых жанров, о семантике которого размышляет В. Сильвестров: «Постлюдийность – некое состояние культуры, когда на смену формам, отражающим жизнь-музыку, приходят формы, комментирующие её» [2; 12]. В творческом багаже композитора – цикл из четырёх постлюдий, одна из которых – «Постлюдия DSCN» для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано. Показателен с точки зрения «эмансипации» жанра постлюдии следующий ряд произведений: «Постлюдия» – финал пятичастной III симфонии К. Сикорского, «Три постлюдии» для оркестра В. Лютославского, «Постлюдия» для арфы с оркестром *op.* 118 Е. Фирсовой, «Четыре постлюдии» для симфонического оркестра Ф. Караева, «Сирень» – постлюдия к картине Врубеля для малого кларнета, альты и фортепиано С. Павленко.

К ряду «жанров-окончаний» относится и *эпилог* (греч. – «заключение, послесловие»). Входя в состав вокальных (в циклах «Любовь поэта», «Любовь и жизнь женщины» Р. Шумана), театральных (в операх «Дон

Жуан» В. А. Моцарта, «Гибель богов» Р. Вагнера) произведений, эпилог выполняет важную функцию – это «итог предшествующего развития действия» [3; 655]. Как и постлюдия, эпилог в исполнительской практике может «отделиться» от целого, став самодостаточным – ярким и завершённым произведением, как, например, хоровой эпилог «Славься» из оперы «Иван Сусанин» М. И. Глинки.

Известен особый случай, когда целая симфония является «Эпилогом»: в своей последней, VII симфонии, Г. Канчели сознательно «подвёл черту», синтезировав сквозные интонации и образы симфонического макроцикла. В подобном итогово-обобщающем качестве, но в рамках одного сочинения, выступает финал III симфонии Б. Тищенко, названный им «Post scriptum». В авторском послесловии достигается эмоциональная вершина цикла через претворение жанров плача и молитвы: «музыка этого *эпилога* потрясает своей глубокой человеческой скорбью», – пишет М. Арановский [4; 115: курсив мой. – О. Ш.]. Функцию эпилога выполняет и финал в XIV симфонии Д. Шостаковича. Одиннадцатая часть – «Заключение», написанная на слова Р. Рильке, подытоживает развитие сверхтемы цикла – «философии смерти»: «в миг высшей жизни она в нас страждет, ждёт нас и жаждет, и плачет в нас!».

Эпилог как метафора жизни после смерти завершает балет «Пер Гюнт» А. Шнитке. Здесь мы встречаемся с ситуацией, когда эпилог мигрирует между бытием в составной композиции и в отдельном звучании. Сначала эпилог балета прозвучал в одном из концертов в Москве в 1989 году, лишь затем был показан в Большом театре в 1990 году. Эпилог, написанный по просьбе Дж. Ноймайера как «бесконечное *adagio*», должен был продлить легендарный сюжет (постановщик считал, что финал пьесы Ибсена, в котором Пер Гюнт встречается после длительной разлуки с Сольвейг, слишком короток и неглубок), вывести его за пределы земного измерения судьбы главного героя. Композитор, воплощая эту идею в музыке, так определил художественное содержание эпилога балета: «Это –

четвёртая реальность [5]. Здесь опять проходит, проживается всё, что было, но на новом уровне. Я это так же не могу объяснить, как не могу объяснить вообще идею четвёртого измерения, которая постоянно «мечтает». Идея четвёртого измерения на секунду прорывается к чёткому сознанию и тут же рушится. И иного не даёт мне сама эта жизнь, и не может сейчас дать. Но я это четвёртое измерение утопически чувствую. И Эпилог – попытка выразить тени четвёртого измерения, которые даёт нам эта жизнь. Это – не сюрреализм, а реализм иного, чем земной, типа: как бы начало нового витка! И я старался эту новизну в музыке заложить. (...) В эпилоге нет никакой новой музыки, по сравнению с предыдущими тремя актами. То, что там звучит, – это все темы предыдущих сцен. Но они теперь звучат не подряд, а накладываясь друг на друга – как облака. Одна тема доигрывается, а другая уже звучит. И вот это несовпадение граней многочисленных тем создаёт ирреальную картину, как бы громко ни играл оркестр. Это всё равно ирреально» [5; 302]. Данный пример позволяет подчеркнуть, что эпилог может стать самостоятельным художественным произведением, но, входя составной частью в общую концепцию, расширять эстетико-философское воплощение идеи композитора.

Итак, как мы видим, постлюдия, эпилог и связанная с ними проблема финальности осмысливается композиторами как ядро эстетико-философской концепции произведения.

Финальность в музыке может выражаться не только на уровне жанра, но и другими способами: в том числе, в художественной теме, в практике существования двух финалов, в планировке текста «от конца – к началу».

«Финал жизни» как *художественная тема* воплощается во многих сочинениях: достаточно назвать «Шарманщика» и цикл «Лебединая песня» Ф. Шуберта, «Без солнца» М. П. Мусоргского, «Патетическую» симфонию П. И. Чайковского, 15-ю симфонию Д. Д. Шостаковича. В мистическо-философском ракурсе тема «финала» отражена в «Квартете на конец времени» О. Мессиана, в мистерии «Комедия о конце времени» К. Орфа.

Особый интерес вызывает практика существования произведений с *двумя финалами*. «Хороший» и «плохой» финалы играют, к примеру, в спектакле «Говорящий “да”, говорящий “нет”» Б. Брехта. Сначала в духе античной трагедии, затем в духе эстрадного шоу исполняются финалы в опере «Похождения повесы» И. Ф. Стравинского. В завершении подобных многочастных композиций достигает своего концентрированного вида художественная идея всего произведения благодаря созданию новой ситуации, нового вопроса: при этом зритель, слушатель должен выбрать или домыслить собственный финал. Тем самым смысловое пространство целого в финале расширяется, переходит в метафорическую плоскость открытой формы. Из симфонической практики известен финал с «двойным кодом», о котором пишет М. Арановский: секрет окончания 5-й симфонии Д. Шостаковича в том, что «за каждым из аргументов в пользу оптимистической трактовки (...) следовали их опровержения», которые «несли истинный итоговый смысл финала, а, следовательно, и симфонии в целом» [7; 246].

Не меньшую творческую свободу в художественном решении финала можно наблюдать в особой планировке текста – *«начало с конца»*. Подобной логикой обладают вариации с темой: Концерт № 1 для оркестра Эшпая, Концерт № 1 для фортепиано Шнитке, Концерт № 3 для фортепиано Щедрина. Симптоматично, что все названные произведения относятся к концертному жанру, для которого принцип игры является родовым, позволяющим обыграть в вариационной форме логику «от конца – к началу» [8]. Но и в прямом движении «от начала – к концу» драматургический процесс развития темы вариаций содержит проблему финальности. Так, в «Музыкальном словаре» Гроува подчёркивается, что в финальной, последней части вариационного цикла «тема разрабатывается более свободно и масштабно, чем в предыдущих вариациях («Симфонические этюды» Шумана, «Загадка» Элгара)» [9; 909], тем самым выделяется одно из значительных свойств финала в цикле. Приподнятый

эмоциональный тонус, активные формы движения, свободно сменяющие друг друга в быстром темпе, характеризуют и симфонический финал.

Итак, финальность как содержательный феномен в музыке имеет своё семантическое поле и онтологически может существовать в разных текстах с точки зрения жанра (в инструментальной, вокальной, театральной музыке) и структуры (как часть составной композиции, как самостоятельное произведение). Общим для различных произведений с финальным содержанием мог бы стать древний постулат: «Finis coronat opus» – «Конец венчает дело».

Примечания

1. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
2. Цит по: Некрасова И. Поэтика тишины в отечественной музыке 70–90-х годов XX века: Автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2005. – 21 с.
3. Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1990.
4. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 286 с.
5. Три действия балета «Пер Гюнт» композитор отождествляет с тремя кругами реальной жизни главного героя, тогда как Эпилог – четвёртый, метафизический круг.
6. Цит. по: Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке / Вст. ст. А. Ивашкин. – М.: РИК «Культура», 1994 / <http://yanko.lib.ru/>
7. Арановский М. Музыкальные «антиутопии» Шостаковича // Русская музыка и XX век / Ред.-сост. М. Арановский. – М.: ГИИ, 1997. – С. 213–249.

8. С конца начинается и опера «Видения Иоанна Грозного» (1999) С. Слонимского – с двух эпилогов: «Завещание Иоанна» и «Убийство сына» перед I действием (третий эпilog «Нисхождение Иоанна в геену огненную, восхождение праведников в рай» находится перед III действием).
9. Музыкальный словарь Гроува / Пер с англ., ред. и доп. Л. Акопяна. – М.: Практика, 2001. – 1095.