

Морис Бонфельд

АНАЛИЗ ТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

Очерк третий

1.

В связи с проблемой, рассмотренной в предыдущем очерке, музыкальная ткань была представлена как воплощение *специфического музыкального смысла*, зафиксированного в характеристиках музыкального материала. Однако музыкальная ткань является, одновременно, и реализацией *формы* музыкального произведения. Существует несколько путей подхода к исследованию феномена *музыкальной формы*, среди которых — в той или иной модификации — выделяется отношение к ней как имеющей *две* ипостаси — максимально индивидуализированную и предельно схематизированную. В отечественном музыкознании эта оппозиция получает разную терминологическую окраску. Л. Шаповалова выделила несколько таких пар, из которых наибольшее хождение в литературе получили две: форма как процесс — форма как схема (Асафьев) и форма в широком смысле — форма в узком смысле (Мазель)¹.

В последнее время к ним добавилась еще одна пара противопоставленных членов оппозиции, предложенная В. Медушевским: интонационная форма — аналитическая форма, в которой интонационная форма «выступает перед нами как единая и единственная художественная форма, запечатлевающая художественное содержание — возвышенную и прекрасную жизнь человеческого духа», в то время как «структурно-аналитическая организация музыкальной формы» включает в себя «лад, гармонию, метр, масштабно-синтаксические структуры, конструктивно-тематическую организацию, упорядочивающую композицию и фактуру (полифония, гомофония, гетерофония)»².

Очень своеобразное отношение к этой проблеме демонстрирует Дж. Лару. С его точки зрения можно говорить о типических свойствах мелких построений, но в целостных произведениях они резко индивидуализируются, как это происходит в процессе развития живых организмов: «Произрастание музыкальные песни подобно эмбриологическому развитию биологической ткани. На ранней [earliest] стадии структура растений или клетки животного подобны, но они быстро разделяются и дифференцируются. Для поздних стадий развитых [higher] структур ткань обретает индивидуальность, специализированные функции, <такие> как костный остов или нервные связи»³.

Представляется, однако, что выбор только между противоположными полюсами понимания музыкальной формы — между предельной индивидуализацией и такой же типизацией, равно как и концентрация внимания на духовно-душевных отзвуках, рождаемых формой в широком смысле слова, не дают возможности прикоснуться к тем сторонам звучащей ткани, анализ каковых позволил бы выявить еще недостаточно освоенные нау-

кой типические закономерности в реализации индивидуальных решений. А это, в свою очередь, представляется необходимым для более четкого разграничения тех областей, где господствует индивидуум-творец, и тех сфер, в которых он, возможно, даже не осознавая этого, движется по пути неких универсалий, заложенных в самой природе используемого им музыкального материала.

Потребность в таком подходе давно ощущается в качестве актуальной задачи анализа как науки. В сфере внимания отечественных аналитиков — от Яворского и Асафьева и вплоть до ученых сегодняшнего дня — эта задача находится постоянно; на Западе же она все еще рассматривается как перспективная: «Должна быть исследована не система идеальных типов формы, но форма как процесс, который преобразует материал в сеть эстетически действенных смысловых связей; движение идет не от типического к индивидуальному, предпосылки к общему должны быть найдены в деталях. И речь здесь идет не о том, чтобы выделить часть *B* из трехчастной формы *ABA*, вопрос заключается в том, что должно произойти, чтобы нечто могло стать частью *B*, а также о том, какие предпосылки должны выполняться частями *A* и *B*, чтобы на базе этой схемы они могли образовать друг с другом соединение, эстетически осмысленное и действительно эффективное»⁴.

Задача эта и сейчас во многом остается актуальной, особенно если прислушаться к рекомендации Петера Фалтина и двигаться не от типического к индивидуальному, но искать общее в частностях (таков, кстати, был и совет Г. Шенкера)⁵. Думается, что ее решение во многом зависит от избранного ракурса рассмотрения феномена музыкальной формы, а именно — в уходе от жестко обозначенных полярных ее ипостасей и обнаружении посредствующего между ними ее воплощения, в котором индивидуальное и типическое находились бы в известном равновесии.

Таким воплощением могло бы стать понятие *структура*.

Разумеется, этот термин и это понятие достаточно широко используются как в отечественной, так и в зарубежной аналитической науке и практике. Диапазон их смыслов весьма объемён — от синонимического по отношению к термину *форма* и вплоть до осязаемого разрыва с представлениями о формальной организации целого. В. Бобровский, в частности, формулирует: «В понятие «художественная структура» входит не только музыкальный текст как таковой, но и его внутреннее идейно-художественное, духовное наполнение. Познание ее возможно до неких пределов. Памятуя о том, что индивидуальное есть та или иная группировка общих элементов, необходимо этот анализ доводить до выявления принципов такой группировки и этим обрисовать «формулу индивидуальности»⁶ (для этого высказывания показательным, что здесь тоже намечается движение от индивидуального к общему).

Данное исследование выполнено при поддержке Российского гуманитарного научного фонда. Очерки первый и второй см. соответственно в Музыкальной академии: 1996. № 2. 1997. № 3.

Интересную подборку дефиниций структуры в музыке приводит Х.Флешиг (здесь она изложена частично):

«...структура является результатом ограничения комбинаций» (*Meyer-Eppler*); «Музыкальная структура — это комплекс упорядоченных и взаимосотнесенных тоновых событий, которые разворачиваются во времени» (*A.Forte*); «Структурой является идея связи между материалом и формой, целенаправленно установленная композитором и подлежащая проверке анализом, которая контролируется на слух и зрительно» (*P.Schaeffer*); структура представляет собой «интегральную конструкцию из запланированных и упорядоченных множеств, находящихся в функционально-зависимой связи», под ней следует понимать «организацию частей и характерную для этих частей взаимозависимость» (*W.F.Korte*)⁷.

Расхождение взглядов на это понятие в отечественном музыковедении ничуть не меньше. Достаточно сопоставить приведенное выше высказывание В.Бобровского со взглядами Ю.Тюлина:

«...мы будем пользоваться, главным образом, термином структура. Такие понятия, как фраза, предложение и период, экспозиция и разработка, реприза и кода, главная и побочная партия, двухчастная, трехчастная, сонатная форма и пр., относятся именно к этой очень важной внешней стороне музыкальной формы, наиболее легко поддающейся наблюдению и изучению. ...

Структура может быть представлена в обобщенно-абстрактном виде — как форма-схема, с обозначением лишь основных разделов произведения»⁸.

Поляризация, как это очевидно, весьма существенна — от «внутреннего идейно-художественного, духовного наполнения» и до «формы-схемы».

Для аргументации того смысла термина *структура*, который предложен в излагаемой системе, равно как и для конкретизации стоящего за ним понятия необходимо вначале обратиться к более широкой — философской его трактовке.

Здесь значительно меньше расхождений, если говорить о дефинициях. «Структура есть некий *аспект системы* — единство ее элементов, отношений и целостных свойств, выделенных на основе принципов сохранения или инвариантности», — гласит одна из них⁹. В монографии, специально посвященной проблемам структуры, автор понимает под структурой «принцип, способ, закон связи элементов целого, *систему отношений* элементов в рамках данного целого»; очень существенный момент в представлении о структуре подчеркнут в определении этого понятия в новейшей философской энциклопедии: «Структура... — совокупность устойчивых связей объекта, *обеспечивающих* его целостность»¹⁰.

В приведенных определениях обращает на себя внимание тесная связь понятий *структура* и *система*. В первом из них структура — это один из аспектов более объемной системы, во втором — она сама представлена как система. Это обстоятельство предполагает отношение к ней как к объекту, несопоставимому со схемой, с композиционным планом, которые как бы *складываются* из кирпичиков-элементов, поскольку, наряду с элементами как составной частью систем-структур, на передний план выступают и их *отношения* — связи, взаимодействия и взаимовлияния, которые оказываются не менее стойкими и значимыми, чем сами элементы. В третьем из определений подчеркнута *активная* роль

структуры, которая оказывается не просто *способом фиксации* некоего смысла-содержания, но и *обеспечивает* существование эстетического объекта как целостного. Таким образом, структура предстает как фактор действенный, как магнитное поле, силовые линии которого удерживают целое от распада.

Более того. В процитированной выше монографии отмечено еще одно важнейшее свойство структуры — ее устойчивость, стабильность и, следовательно, относительная *независимость* от изменений составляющих ее элементов и даже «до известной степени и от изменения элементов в целом»¹¹.

Все эти свойства структуры имеют самое прямое отношение к представлению о структурах в музыкальном искусстве исследуемого хронотопа (т.е. основанных на очерченном ранее музыкальном материале). Именно *спецификой материала и существующих на его основе структурных взаимоотношений*, а не просто тем или иным зафиксированной схемой последованием частей *отличается в музыке одна структура от другой*; и с другой стороны — *система взаимоотношений и взаимодействий в сочетании с соответствующими характеристиками материала* оказывается, подчас, *сильнее*, чем *порядок* или даже *наличие* элементов структуры: так, например, не являются редкостью рондо с пропущенными рефренами или сонатная форма без разработки, а иногда и без репризы, но при этом бытие произведения именно как рондо или сонаты не вызывает сомнений.

Понимаемая таким образом музыкальная структура являет собой органическое сосуществование типического и индивидуального, и поэтому теоретическое рассмотрение формы именно в таком ее ракурсе представляется перспективным для аналитической науки.

В дальнейшем тексте термины *форма* и *структура* также использованы в качестве синонимов, но теперь эта терминологическая пара оказывается как бы «производным соединением в вертикально-подвижном контрапункте»: первичным и основным становится понятие *структура* в том его смысле, который обозначен выше, и уже в качестве синонимического выступает присоединенное к нему — *форма*.

2.

Проблема соотношения типического и индивидуального в музыкальном искусстве — одна из самых сложных, в особенности в рамках обозначенного здесь хронотопа: ни один вид художественного творчества не знает столь разработанной и устойчивой на протяжении десятилетий и даже столетий системы структур, которой бы так последовательно подчинялась творческая практика. И вместе с тем, именно в музыке можно говорить в полном смысле слова о постоянном обновлении основных средств выразительности, об удивительном своеобразии почерка каждого значительного творца, когда принадлежность к тому или иному индивидуальному стилю узнается сразу же и без усилий*.

* Е.Назайкинский говорит в связи с этим о творческой деятельности, «в процессе которой компоненты музыкального языка (в данном случае типовые формы) вовлекаются в живую непосредственную, но вместе с тем художественно выверенную, музыкальную речь. В этой деятельности уничтожаются и преодолеваются схемы, но остаются глубинные законы и принципы. Лю-

Разумеется, полное раскрытие этой темы не может входить в число задач, решаемых анализом, однако не коснуться ее вовсе нельзя, ибо поиск типического в индивидуальном и его дальнейшая систематизация — непременное условие для дальнейшего развития аналитической науки. Думается, в частности, что основы столь активной живучести множества типических факторов в организации музыкальной ткани коренятся в психологических закономерностях восприятия музыки, ибо именно этими — типическими — факторами обусловлено осуществление *коммуникативной функции* музыкальных структур.

Полноценное восприятие музыки — сложный процесс, требующий значительной концентрации слушательского внимания и сочетающий в себе две труднейшие задачи: а) осознание и восприятие музыкального смысла, вопреки его отдаленности от внемузыкальных истоков; и б) овладение этим смыслом, несмотря на его существование как непрерывно *движущегося* во времени, более того — существующего *только в этом* безостановочном *движении*. То обстоятельство, что, невзирая на эти трудности, существует весьма значительное (в абсолютном выражении) число людей, слушающих и понимающих музыку, объясняется среди прочего многими шагами, которые музыка сама делает навстречу слушателю.

Первая из названных задач связана с решением музыкальной проблемы *внятности*, т.е. прояснения связей музыки с внемузыкальной реальностью и реализуется в особой специфике декодирования музыкальной семантики; решение же второй — *постижимости смысла в движении* — целиком и полностью опирается на закономерности, которые лежат в основе формирования музыкальных структур.

«Школой режиссерского владения вниманием слушателей» назвал Б.Асафьев партитуры симфоний и квартетов Гайдна, подчеркивая, что «чутким умением» идти слушателю навстречу «владели едва ли не все классики, почему и оказались классиками, зная, как помочь себя слышать»¹³. На этом пути и возникают устойчивые типические свойства и признаки музыкальных структур, ибо, «если с точки зрения исторической нет музыкальной конструкции, не оправдываемой содержанием, то с точки зрения эстетической — нет формы, *не проверенной массовым слуховым опытом*, иначе для чего бы ей быть?»¹⁴. Сходную мысль высказывает и Леон Штейн: «Музыкальные формы управляются не только музыкальными канонами, но также акустическими и психологическими принципами. В процессе слушания композиций только ограниченное количество звуковых последований охватывается как единый объект... Восприятие и постижение конкретного сочинения зависит от *памяти*, определяется психологическими принципами, — законами ассоциации...»¹⁵.

бая возникающая в композиционном процессе индивидуальная, неповторимая форма, если она успешно служит образному замыслу, представляет собой полноценный сложный музыкальный организм, имеющий самостоятельные художественные возможности и особенности. Однако все эти индивидуальные решения получают силу в результате проявления в их рамках основных музыкальных принципов формообразования, так или иначе взаимодействующих друг с другом в процессе создания музыки»¹².

Какие же именно процессы восприятия управляют структурными параметрами музыкального материала, в чем именно они сказываются?

Основа всего — это все та же *память*, которой в первую очередь определяется возможность постижения музыкального материала, либо — при ее неразвитости — это постижение становится затрудненным, а то и вовсе немислимым. *Запоминание* находится в основе остальных процессов, необходимых для полноценного восприятия — *узнавания, сравнения и экстраполяции (предсказания)*, и именно оно вызывает к жизни необходимость *повторения* — наиболее широко распространенного и действенного фактора всех структур (в рамках исследуемого хронотопа). «Повторности настоятельно требует материал музыки — для текучевременной и обобщенно-звуковой природы музыки повторность есть «якорь спасения», позволяющий и лучше осознать содержание и яснее ориентироваться в форме произведения»¹⁶. Именно повторностью обеспечивается возможность «закрепления в памяти художественной материи» музыки, отмеченной «тонкостью и эфемерностью»¹⁷.

Повторение — не есть прерогатива только музыкального искусства, так как художественная ткань в любом из видов искусства ставит перед воспринимающим ее гораздо более сложные задачи, чем просто освоение некоторой информации. В искусстве осуществляется исключительно жесткий отбор элементов, составляющих структуру коммуникативной цепочки, чем бы она ни была — стихом или песней, танцем или скульптурой. Эта универсалия зафиксирована Р. Якобсоном в его законе *переноса выбора* (то есть реализации *принципа эквивалентности*) с *оси смежности на ось сочетания*¹⁸. Закон фиксирует то обстоятельство, что для художественной речи подходит далеко не всякий элемент, который в обыденной речи вполне может фигурировать взамен другого (или других), эквивалентных ему по значению, но только тот из них, который в сочетании с остальными реализует *данную художественную мысль*, иначе говоря, соответствует *рожденным в данном тексте нормам сочетаемости*. Простейший пример — рифма в стихотворении: в конце поэтической строки может стоять не любое слово-синоним, но только то, которое рифмуется с концом другой строки. Аналогом поэтической рифмы в каком-то отношении становятся параллелизмы-повторы, которые сильнее всего ощутимы в музыке и архитектуре — видах художественного творчества, наиболее опосредованно передающих внехудожественную действительность (роль повтора в музыке подробно описывает В.Медушевский, касаясь в том числе и вышеупомянутых факторов, связанных с процессом запоминания)¹⁹.

На важную функцию, которую в музыкальном искусстве выполняет повторение, обратил внимание польский музыкант-психолог Я.Вершиловский: «Новая музыкальная тема, которая кажется немелодичной и *рыхлой* при первом прослушивании, начинает приобретать черты мелодии, когда ее слушаешь много раз. В итоге тема воспринимается как мелодия, хотя в ее структуре не произошло никаких изменений. И все же слушатель обнаруживает в ней черты разнообразия и связности и слышит ее как мелодию»²⁰.

Наряду с повторением, для организации структурированного музыкального пространства особое значение приобретают процессы *сопоставления* и *сопряжения*, которыми регулируются многие структурообразующие факторы, ибо именно эти процессы лежат в основе

взаимоотношений элементов в целом. И если повторения материала способствуют его оседанию в памяти, что, в свою очередь, становится стимулом для распознавания, сравнения, экстраполяции, то сопряжение и сопоставление — это факторы, обеспечивающие необходимый *уровень концентрации внимания*, с одной стороны, и непосредственно влияющий на *восприятие звучащей материи как целостного единства* — с другой*.

Сопряжение — во всех его многочисленных модификациях, безусловно, является первичным и ведущим принципом организации материала, ибо именно оно обеспечивает музыкальной речи единство, цельность, спаянность. Часто даже концертные программы строятся по *принципу сочетаемости* входящих в них произведений разных композиторов, веков, стилей, направлений; но ведь сочетаемость произведений и предполагает наличие в них неких *общих факторов* (наряду с возможным и весьма фундаментальным различием), а это есть одно из проявлений сопряжения.

О творческом характере сопряжения говорит И. Стравинский: «Контраст везде. Достаточно его только увидеть. Подобие же скрыто, нужно его открыть, а это удаётся сделать только крайним напряжением сил. Если разнообразие меня соблазняет..., то подобие требует от меня более сложных решений, и результаты его более значительны и более для меня ценны»²¹.

Сопоставление может охватывать множество уровней, соседствуя с сопряжением, взаимодействуя с ним. Оно является, хотя и вторичным, но тем не менее важнейшим фактором, необходимым для активизации внимания, для повышения потенциала восприятия. Однако сопоставление требует сугубой осторожности в его применении, ибо слишком частое использование этого приема способно не активизировать, но, напротив, ослабить концентрацию внимания. Яркое сопоставление, чтобы выполнить свою функцию, нуждается в более или менее длительной его компенсации сопряжением («контраст является моментом разнообразия, но рассеивает внимание», — писал И. Стравинский)²².

В существующей литературе оппозиция *сопряжение-сопоставление* гораздо чаще используется в несколько иной форме: как оппозиция принципов *тождества* и *контраста*. Именно в таком виде она введена в обиход Б. Асафьевым²³. Не вызывает сомнения ее оправданность в трудах самого Асафьева, в которых таким образом охарактеризованы альтернативные принципы, положенные в основу конструкций — «откристаллизовавшихся форм»²⁴. Однако эти понятия не в состоянии раскрыть все грани соотношений как материала, так и элементов структуры: *тождество* — это *подобие*, это *максимум близости*, предусматривающий, как правило, *один и тот же материал*. Поэтому для характеристики взаимоотношений *различного материала* остается лишь *контраст*, что явно не соответствует истинному положению вещей (что и вызвало к жизни ряд терминов-гибридов — «производный контраст», «рассредоточенный контраст» и т.п.). Гораздо корректнее с научной точки зрения представление о тождестве и контрасте именно как о частных случаях *сопряжения и сопостав-*

ления — категорий гораздо более широкого диапазона. Вся же гамма реализации сопоставления и сопряжения проявляется в колоссальном разнообразии взаимоотношений, в которые вступает музыкальный материал — одинаковый и различный, а также в совокупности чисто структурных свойств и качеств музыкальной ткани**.

3.

Музыка всегда считалась средоточием *ритма*, наиболее ярким его проявлением. «Именно осознание ритма как одной из главных закономерностей живописи и пластики позволило грекам ввести их в состав мусических искусств и распространить на них общие принципы, разработанные общей теорией мусических искусств — «музыкой»²⁶; свой трактат «О музыке» Августин посвятил именно проблемам ритма²⁷; яркие проявления ритма ощущаются именно как музыкальность в словесных и всяких иных видах искусства²⁸.

Областью ритмических взаимоотношений охвачены не только музыкальные звуки в их последовательности, образующие горизонтальные пласты музыкальной ткани, но *вся совокупность* существующих в музыке *отношений* — тональных, тематических, структурных, фактурных, словом, как тех, которые относятся к области *структуры*, так и тех, что связаны со *смысловыми* параметрами музыкальной ткани.

«Для Яворского, — вспоминает В. Цуккерман, — ритм — это вся временная сторона музыки, все соотношения, которые складываются во времени... Маленькая, короткая интонация и крупные части сонатной формы — все они подвержены законам ритма. ... Неразрывное связывание ладовой и ритмической сторон казалось в определении, какое дал ритму Яворский: ориентация слуха в звуковом тяготении и способность расчленять его, то есть осознавать деление звукового потока на части и частицы». Характерно, однако, что в первую очередь понятие ритма, по Яворскому, «проявлялось прежде всего в чезурности, то есть расчлененности музыкальной речи на малые и более крупные части — построения...»²⁹. С другой стороны, широчайшие возможности ритмических отношений в сфере образности демонстрирует В. Медушевский³⁰. Ритму в широком смысле слова, относящемуся к структурным свойствам музыкальной ткани в тональной музыке, посвятил свою монографию В. Ротштейн; об очень интересной ипостаси ритма пишет В. Бобровский: «Чем больше существенных событий происходит за данный отрезок времени исполнения, тем более плотным становится «внутреннее время» музыки — и наоборот. Моменты уплотнения, чередуясь с зонами разрежения, создают особый ритм временной плотности»; многообразные формы проявления ритма рассматривает Л. Штейн³¹.

Однако, если вернуться к соображениям Б. Яворского, приведенным В. Цуккерманом, то следует отметить его особый интерес к ритму как фактору *расчленяющему* музыкальную ткань на определенные части (построения). Было бы не совсем верно рассматривать эту расчленяющую функцию ритма только примени-

** Весьма серьезно рассмотрел ту же, по сути, проблему *сопоставление-сопряжение* В. П. Бобровский, хотя и в несколько ином ракурсе и в ином терминологическом облачении: он изучает оппозицию *самодвижения* и *контрастного противопоставления*²⁵.

* Конечно, роль и значение сопряжения и сопоставления шире и разнообразней; в процессе дальнейшего изложения этот факт получит должное освещение.

Таблица

<i>разделы</i>	экспозиция	экспозиция	разработка+реприза	в случае повторения: (разработка+реприза)
<i>масштаб</i>	A	A	2A	(2A)

тельно к структурным параметрам, т.е. только как *структурный ритм*, ибо, по верному замечанию Ю. Тюлина, «членению музыкальной формы содействуют следующие основные факторы: 1) структурный, 2) тональный, 3) тематический»³², и в рамках каждого из них возникают свои ритмические отношения. Таков ритм смены тональностей (либо гармонических функций) — *тональный ритм*, который может учащаться, вплоть до лихорадочного, или, напротив, становиться эпически спокойным и даже безмятежным (как это происходит в *Vorspiel* к Прологу вагнеровского «Кольца»). Таков и ритм тематических, и шире — смысловых отношений, т.е. *смысловой ритм*: пульсация смен фона и рельефа; более или менее часто возникающее ощущение начальности-экспозиционности; длительное пребывание в сфере одного тематического материала или, напротив, мелькание различных тем и т.п.

Нельзя сказать, чтобы сами ритмические отношения были на сегодняшний день сколько-нибудь полно изучены, хотя в последнее время они все чаще попадают в поле зрения музыковедов. В работе, посвященной теории ритма, Роберт Морган не без горечи отмечает, что сбывается предвидение Римана о совершенно иных путях, которыми в будущем пойдет исследование теории ритма, но что «по сравнению с Риманом, мы, кажется, немногим дальше сегодня, чем были столетие или больше назад»³³.

Однако, по крайней мере, одна сфера ритмических отношений, исследована достаточно полно, хотя диапазон ее, попавший в поле изучения, все еще остается несколько заузненным. Это так называемая «область масштабно-тематических структур, то есть закономерные изменения величины построений, связанные с их тематическим содержанием (суммирование, дробление, дробление с замыканием и некоторые другие родственные им или более сложные структуры)»³⁵. Обнаружение этих процессов и отчасти их исследование, равно как и введение в научный обиход связанных с ними терминов восходит к Б.Яворскому, В.Цуккерману, И.Рыжкину³⁶. По-видимому, независимо от Б.Яворского, на процессы суммирования и дробления обратил внимание в связи с поэзией Лермонтова и Фета Б. Эйхенбаум, отметив это обстоятельство как проявление сугубо музыкального фактора: «Это совершенно музыкальный период — недаром перед кадансом происходит *слияние двух строк* (суммирование! — М.Б.), которым достигается обычно в мелодической лирике увеличение интонационной амплитуды»³⁷. Б.Эйхенбаум, не только литературовед, но и прекрасный музыкант, виолончелист, написал эти строки еще в 1918—1922 гг., когда шла работа над самой крупной его теоретической работой «Мелодика русского лирического стиха». Впоследствии В.Цуккерман также нашел немало примеров про-

явлений указанных ритмических процессов в стихах русских поэтов³⁸.

Не прошли мимо этих ритмических процессов и зарубежные ученые-аналитики, обнаруживая их, подобно В.Цуккерману и его последователям, прежде всего на структурном уровне⁴⁰. В целом, по крайней мере, в отечественном музыковедении, исследование этих процессов в соотношениях между собой мелких структур можно считать близким к исчерпывающему⁴¹.

В то же время, следует учесть, что процессы суммирования, дробления, замыкания и все их многочисленные разновидности фигурируют отнюдь не только в этой плоскости, захватывая структуры гораздо более развернутые: так, например, структура классической сонатной формы *в целом* также подчинена принципу суммирования, ибо в ней вначале повторяется экспозиция, а затем уже непрерывно идут разработка и реприза, составляющие в сумме величину, как правило, соизмеримую с двумя экспозициями (см. таблицу).

Однако бесспорный приоритет этих процессов в *структурном ритме* не означает, что их нельзя наблюдать на всех ранее обозначенных уровнях — т.е. на уровне тонального (гармонического) и смыслового ритмов. Так, например, в рамках классического четырехчастного сонатно-симфонического цикла *тональный ритм* также строится по принципу суммирования: тональности первых двух частей различны, тональности же скерцо (менуэта) и финала совпадают; подобный процесс характерен и для *смыслового ритма* некоторых подобных циклов, когда либо сближается тематический материал двух последних частей (Моцарт. Симфония соль минор, № 40), либо тематический материал третьей части проникает в четвертую, а иногда между ними существует даже связующий раздел, которым они объединены в непрерывно звучащее единство (и то, и другое присутствует во взаимоотношениях 3 и 4 частей бетховенской Пятой симфонии):

части I II III IV
тональности T S T T
тематизм A B C D(+C)

Вообще же финалы, как правило, являются воплощением ритмического процесса суммирования в его смысловой ипостаси — именно так в них реализуется драматургический прием обобщения.

Существование ритмических отношений в их разнообразных воплощениях во всех аспектах структуры и смысла требует к себе постоянного внимания, ибо эти отношения оказываются важным типизирующим фактором в процессе рассмотрения конкретных структур, а также весьма существенным уровнем, в границах которого смыкаются структура и смысл.

* Ср.: «До сих пор нет однозначных определений в этой области. Нет также универсальной теории ритма», — говорится в рецензии на солидную двухтомную монографию, посвященную ритму в музыке³⁴.

** Этой проблеме в более широком ее толковании и на значительно более объемном материале русской поэзии посвящена статья М.Рейтерштейна, правда, без упоминания имени Эйхенбаума³⁹.

4.

Наука и практика анализа во все времена своего существования сталкивались с тем характерным обстоятельством, что уровень разночтений, существующих в характеристиках сколько-нибудь законченных структур, начиная с простой двухчастной формы и далее, был гораздо ниже, чем тот, который был связан с анализом мелких — от мотива и до периода включительно. «Несмотря на то, что теория музыкального синтаксиса имеет давнюю историю, она в настоящее время значительно более дискуссионна и противоречива, нежели теория гармонии или даже теория формы», — считает Е. Ручьевская⁴². Это, разумеется, далеко не случайное обстоятельство связано, как представляется, с недостаточной разработанностью теории *мотива* — краеугольного камня в формировании мелких структур, с одной стороны, и, с другой — тем фактом, что именно мелкие структуры характеризуются особым разнообразием индивидуальных решений, трудно поддающихся типизации.

Споры о мотиве ведутся давно и уже сами по себе обросли целой литературой*. Коротко говоря, точки зрения сосредоточены вокруг отношения к мотиву либо как к явлению сугубо структурному, либо к фактору чисто смысловому. В истории анализа наиболее ярко, как считается, позиции сформулированы, соответственно, в работах Г. Римана и А. Шёнберга⁴⁴. Каждая из них и по сей день имеет своих последователей. Если говорить об отечественном музыковедении, то мотив в качестве структурной единицы декларируется в работе В. Девуцкого⁴⁵. Однако и в зарубежной и в русскоязычной литературе все больше ученых усматривают в мотиве категорию смысловую. Шёнберговскую традицию, в частности, продолжил А. Веберн; об этом свидетельствует ученик последнего, Ф. Гершкович: «Мотив, — рассматриваемый Шёнбергом как «мельчайшая частица музыкальной мысли, способная появляться самостоятельно и тем самым повторяться», — относится как понятие, по Веберну, к одной лишь длительности звуков, в то время как их высотность является исключительным объектом понятия тематизма»⁴⁶. Эта же традиция закрепляется в монографии Э. Кос⁴⁷ и, что особенно характерно, в энциклопедическом по характеру определении В. Дробкина: «Мотив (*motive*). Термин используется в разных значениях в тематическом и фразоструктурном анализе... Он обычно означает краткое высказывание, которое сохраняет свою индивидуальность как музыкальная идея, и в этом качестве он часто «появляется в характеристическом и впечатляющем облике в начале пьесы» [Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition*. London, 1967, p.8]. Это обычно мысль в мелодическом виде, что дает право иногда обо-

* «Мотив является производным такта. При этом одни теоретики, как например А.-Б. Маркс или Лобе, считают его равным такту... Наоборот, другие теоретики, как например Рейха или Бусслер, считают его равным двум тактам...; при этом Рейха называет такие двутакты «мелодическим рисунком», а Бусслер — «фразой» (впрочем, Бусслер допускает иногда деление фразы на две «однотактных мысли»).

Наконец, третья группа теоретиков — Риман и его школа, Праут — основной формой мотива считает ямбические мотивы, т.е. такие, которые начинаются на слабой доле одного такта («затакте») и оканчиваются на сильной доле следующего»⁴³.

значать его как «фигуру». Другое часто используемое значение в контексте ... — маленькая единица мелодии, как в начале тем Бетховена»⁴⁸.

Наиболее последовательно эта позиция развита в теории синтаксиса Ю. Тюлина, в которой мотиву вообще отказано в осуществлении именно структурной функции: «Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную «единицу» ее построения», — и несколько далее: «Структурное значение надо понимать в том смысле, что мотивы принимают неизменное участие в строительстве, в «лепке» темы в качестве выразительных интонационных оборотов, придающих теме индивидуальное «лицо». Но это не означает, что мотивы сами по себе всегда являются расчлененными строительными «единицами», из соединения которых в сплошной ряд якобы складывается музыкальная форма, подобно тому как из кирпичей возводится здание»⁴⁹.

Именно в связи с таким подходом, по мысли Е. Ручьевской, «для Ю. Тюлина мотив может совпадать с фразой, и выражение «мотив в форме фразы» для него не нонсенс», ибо «строение мотива не регламентировано». Зато мотив в рамках этой концепции находится в сугубо иерархической связи с темой, и потому «мотив как элемент структуры темы не может быть равным теме», а «тема не может быть мотивом, коль скоро часть не может быть одновременно и целым»⁵⁰.

Совершенно очевидно, что мотив как *смысловая категория*, как бы его ни трактовать, неотделим от другой такой же — *темы*, и потому целесообразно обратиться прежде всего к последней, тем более, что ее теория представляется разработанной в значительно большей мере. В аналитической науке этот шаг осуществлен Е. Ручьевской в монографии, специально посвященной теме как фундаментальному для музыки понятию⁵¹. Уже в начале исследования дано четкое определение *темы*, как *важного элемента структуры текста, несущего две функции — внетекстовую* (представительскую, репрезентативную) *и внутритекстовую* (в качестве объекта последующего развития)⁵². О тех же функциях темы говорит и В. Медушевский, рассматривая ее и теоретически, и в очень ярком анализе «фонового тематизма» в финале b-moll'ной Сопены Шопена⁵³.

Но если тема выполняет внетекстовые и внутритекстовые функции *по отношению к произведению в целом*, то такими же функциями характеризуется мотив *по отношению к теме*, и на это обстоятельство указывает Ю. Тюлин: «По мотивам главным образом и узнается тема при всех ее преобразованиях в дальнейшем развитии. В качестве такого *представителя темы* мотив может «жить» самостоятельно, то есть вычленившись (наряду с вычлениением больших фрагментов темы), но напоминая о теме, не теряя с ней смысловой связи»⁵⁴.

Что же представляется самым важным звеном этой теории, какие конкретно свойства темы и свойства мотива могли бы послужить четким критерием их идентификации — как для ученика, только делающего первые шаги на почве анализа, так и для искушенного аналитика, освоившего огромный пласт музыкальных текстов? Таковым, думается, является способность и темы

и мотива осуществлять обе свои функции, появляясь *вне привычного (и первичного) контекста*⁵⁴. И самым важным она оказывается именно потому, что эта способность мотива определяет его *границы как единицы структурной*.

Осознание того факта, что мотив *одновременно* является *смысловой* и *структурной* единицей, и что именно *способность выполнять первую функцию — смысловую* (а не какие-нибудь внешние признаки, вроде наличия сильной доли) — *определяет собой возможность выполнения второй — структурной*, благодаря чему мотив и функционирует в своей *двуединой сущности* (подобно свету, который может быть охарактеризован и как частица, и как волна), и является важнейшей теоретической предпосылкой, снимающей всякую двусмысленность и нечеткость в отношении к мотиву, устанавливающей равновесие между двумя его ипостасями и обозначающей ту черту, где сходятся две различные грани музыкальной ткани — ее структура и ее смысл.

Нельзя сказать, что это обстоятельство вовсе не было отмечено ранее. Подобная трактовка мотива, например, дана в следующих определениях: «Мотив есть наименьшая часть музыкальной мысли, имеющая значение смысловой (выразительной) и конструктивной (строительной) единицы»⁵⁶; «Мотив — это наименьшая структурная единица, обладающая тематической индивидуальностью. ... Мотивная тематическая индивидуальность может заключаться в существенных свойствах его ритма или звуковосотности, или в том и другом»⁵⁷; от шёнберговского «мельчайшая частица мысли, способная появляться самостоятельно»⁵⁸ эти определения отличает указание не только на смысловую, но и на структурный облик мотива. И все же эта его природа — «единого в двух лицах» — нуждается в постоянной экспликации, в заострении на ней внимания, ибо это соображение как бы теряется среди многих других, совпадающих с ним только частично, либо не совпадающих вовсе. Необходимо всемерное внедрение в практику анализа очерчивания границ мотива как структурного образования в прямой зависимости от его способности в рамках этих границ выполнять соответствующую смысловую функцию.

Следует также иметь в виду, что, наряду с мотивами, в теме существуют и элементы в смысловом отношении более нейтральные, не обладающие, подобно мотиву, репрезентативными свойствами, но структурно сопоставимые с ним. Это так называемые *немотивные образования*⁵⁹. Такое подобие, т.е. совпадение основных структурных признаков при различии смыслового

(функционального) наполнения может быть охарактеризовано термином *соизмеримость*.

5.

Процесс экспонирования музыкального материала связан с особой четкостью, организованностью, уравновешенностью структуры. Если в развитии (и продолженном, и разработочном), наряду со структурно оформленными элементами, могут быть использованы и элементы структурно-аморфные, то изложение, как правило, не допускает структурной нечеткости, расплывчатости, неопределенности. Этим обусловлены связи структуры и смысла, которые не ограничиваются рассмотренными выше в связи с мотивом, но распространяют свое действие и на другие мелкие построения (подробнее данное обстоятельство будет представлено в следующем очерке).

Однако в рамках экспонирования существуют структуры, параметры которых весьма отличны. *Наибольшей* структурой, функцией которой является изложение музыкального материала, оказывается *период*, а *наименьшей* из встречающихся в рамках этого способа существования материала — *мотив*.

Между ними находятся две промежуточных структуры — *фраза* и *предложение*. Вначале имеет смысл обратиться к одной из граничных структур, а из последних удобнее мотив, т.к. с фразой и предложением его роднит структурная незавершенность.

Как это постулировано выше, мотив является мельчайшим *смысловым* элементом музыкальной речи. Однако он же оказывается и *наименьшей структурной единицей*, параметры которой к тому же определяют собой характеристики экспозиционной структуры (т.е. предложения или периода) в целом. Аналогия, представляющая мотивы кирпичиками, из которых возводится здание музыкальной формы, как и всякая иная, действительно, «хромает». И все же трудно отрицать *зависимость* масштаба и сложности целого от масштаба и структурных характеристик *исходного значимого элемента*, даже если речь идет не о механическом, но об органическом целом.

Если мотив входит в более крупную структуру — фразу, предложение, период, — то, соответственно, их параметры будут, вне всякого сомнения, связаны с основными признаками данного мотива. Именно поэтому такую остроту приобретает вопрос о *структурных границах* мотива, ответ на который открывает дорогу к убедительной характеристике основанных на данном мотиве более крупных структур.

Структурные же границы мотива находятся в прямой зависимости от выполняемой мотивом *смысловой* функции. Мотив — наименьшая часть темы, обладающая *репрезентативностью*. И стало быть, *границами мотива как смыслового элемента* будут именно те, в рамках которых он *сохранит* эту характеризующую его способность (реальную или потенциальную) быть представителем темы *вне контекста*. Как только дальнейшее сокращение мотива приведет к утрате им этой способности, он тут же перестанет быть мотивом, так как потеряет свойственные мотиву смысловые качества.

Показательный случай разрушения мотива в процессе его развития можно усмотреть в разработке 1 части Сонаты Бетховена для фортепиано №15 (т.168–256).

⁵⁴ Этот момент присутствует и в понимании мотива И.Способным, хотя его определение носит, скорее, структурный характер: «Мотивом называется ритмическая группа звуков, объединенных одним главным акцентом, представляющая наименьшую смысловую величину»; в этом определении при расшифровке последнего утверждения И.Способным говорит о ритмической обособленности и потому его способности являться «вполне осмысленной *отдельной* частицей целого»⁵⁵.

⁵⁵ Ю.Тюлин называет их *немотивными оборотами*, поскольку мотив в его интерпретации обозначен как *интонационный оборот*⁵⁹. Предлагаемый термин *немотивное образование*, как представляется, точнее соотносится с понятием мотива как явления, связанного не только с мелодической интонацией (по Тюлину, «под интонационным оборотом ... подразумевается мелодический ход»⁶⁰).

Разработка начинается с небольшой связки (5 тактов), после которой следует переизложение темы в субдоминантовой тональности (1 предложение — Соль мажор, 2-е — соль минор). Из этого последнего предложения, благодаря перемене фактуры фона, еще в недрах экспонирования выделяется мотив (последние 4 такта темы), который в дальнейшем уже самостоятельно, вне темы, проводится трижды. А затем он дробится, и от него остаются только последние 2 такта, которые, однако, все еще в состоянии представить тему вне контекста. В таком виде двухтактный мотив проводится 4 раза, после чего второй такт выпущен и заменен многократным секвенцированием только первого такта из этих двух, который в данном контексте все же воспринимается осколком темы, но едва ли способен напомнить о теме, будучи исполненным отдельно (т. 207 и далее). И только в 240 такте мотив исчезает полностью — «растворяется» в чисто гармоническом движении.

Представительская функция мотива, его способность напоминать о теме, естественно, наиболее ярко ощутима в произведениях крупной формы, где мотив вне темы в разработочных разделах формы существует реально. Однако мотив обнаруживается и в небольших произведениях, где разработочные или развивающие участки действия отсутствуют. В этом случае для выявления мотива возможен мысленный эксперимент, позволяющий выделить наиболее яркие в смысловом отношении элементы темы и на основе их потенциальной репрезен-

тативности определить структурные границы мотива (мотивов).

Таким образом, в рамках данного очерка было выделено понятие структуры, как уровня музыкальной формы, в котором типическое и индивидуальное находятся в известном равновесии; обозначены те структурообразующие процессы, которые охватывают собой типические соотношения внутри структуры (повторы, сопряжение, сопоставление), и так же, как и ритм — фактор всеобъемлющий и вездесущий — оказывают самое непосредственное воздействие и на смысловые характеристики материала.

Наконец, в очерке был рассмотрен феномен мотива — такого элемента структуры, который одновременно оказывается и смысловым элементом и элементом структуры, причем, его структурные границы находятся в прямой зависимости от выполнения им смысловой функции. Далее на конкретных примерах будет показано, насколько оправдан такой подход к анализу мотивных границ и для формирования верного отношения к более крупным структурам.

Как представляется, указанные процессы и объекты являются *фундаментальными* в рамках теории музыкальных структур, и — одновременно — именно они представляют собой источник типизирующих факторов, благодаря которым и оказывается возможным построение такой теории.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Шаповалова Л. О взаимодействии внутренней и внешней формы в исторической эволюции музыкальной жанровости. Киев, 1987. С. 8.

² Медушевский В. Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 27, 12.

³ LaRue, Jan. On Style Analysis // Journal of Music Theory, далее — JMT, 1962. V. 6, N. 1. P. 99.

⁴ Faltin, Peter. Phänomenologie der Musicalische Form. Wiesbaden, 1979. S. 13.

⁵ Shenker, Heinrich. Organic Structure in Sonata Form (1926) // JMT, Winter 1968. V. 12, №. 2. P. 164.

⁶ Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. М., 1989. С. 16.

⁷ Fleschig, Hartmut. Studien zu Theorie und Methode musikalischer Analyse. München-Salzburg, 1977. S. 90, 55.

⁸ Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., и др. Музыкальная форма. М., 1965. С. 9.

⁹ Овчинников Н. Структура // Философская энциклопедия. Т. 5. М., 1970. С. 140 (выд. мною. — М.Б.).

¹⁰ Свидерский В. О диалектике элементов и структуры. М., 1962. С. 18 (выд. мною. — М.Б.); *Краткая философская энциклопедия*. М., 1994. С. 438 (выд. мною. — М.Б.).

¹¹ Там же. С. 37.

¹² Назайкинский Е. Теория взаимодействия форм // Стоянов П. Взаимодействие музыкальных форм. М., 1985. С. 7.

¹³ Асафьев Б. Избранные труды в 5 тт. Т. 2. М., 1954. С. 69.

¹⁴ Там же. С. 65.

¹⁵ Stein, Leon. Structure and Style. The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston, Illinois, 1962. P. 227 (выд. мною. — М.Б.).

¹⁶ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. С. 23. См. также: Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Простые формы. М., 1980. С. 8—9.

¹⁷ Соколов О. О двух основных принципах формообразования в музыке // О музыке: Проблемы анализа. М., 1974. С. 57.

¹⁸ Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». М., 1975. С. 204.

¹⁹ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 135.

²⁰ Wierszowski J. Zarys psychologii muzyki. W-wa, 1966. S. 21—22.

²¹ Стравинский И. Статьи и материалы М., 1978. С. 281.

²² Стравинский И. Публицист и собеседник. М., 1988. С. 28.

²³ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 104—105, 117—119, 156, и др.

²⁴ Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Цит. изд. С. 104.

²⁵ Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Цит. изд. С. 29—30.

²⁶ Бычков В. Эстетика Аврелия Августина. М., 1984. С. 85.

²⁷ Там же.

²⁸ Гиршман М. Ритм художественной прозы. М., 1982. С. 95; Дворниченко О. Гармония фильма. М., 1981. С. 36.

²⁹ В.А.Цуккерман — музыкант, ученый, человек. М., 1994. С. 231.

³⁰ Медушевский В. Интонационная форма музыки. Цит. изд. С. 99—100.

³¹ Rothstein, William. Phrase Rhythm in Tonal Musik. N.Y., 1990; Рецензия: Sutcliffe, W. Dean // Music Analysis, далее — МА, October 1991. V. 10, N. 3. P. 388—391; Бобровский В.

Тематизм как фактор музыкального мышления. Цит. изд. С. 31–32; *Stein, Leon*. Structure and Style. The Study and Analysis of Musical Forms. Evanston, Illinois, 1962. P. 228.

³² Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., и др. Музыкальная форма. Цит. изд. С. 23.

³³ Morgan, Robert P. The Theory and Analysis of Tonal Rhythm // *The Musical Quarterly*, далее — MQ, October 1978. V. 44, N. 4. P. 435.

³⁴ Rudziński W. Nauka o rytmie muzycznym. Cz. I, II. Kraków, 1987. Новейшие работы в этой области еще более расширяют круг проблем, требующих решения. См., например: Аркадьев М. Временные структуры новоевропейской музыки (Опыт феноменологического исследования). М., 1992; Деменко Б. Категорія часу в музичній науці. Київ, 1996.

³⁵ Цуккерман В. Музыкально-теоретические очерки и этюды. Цит. изд. С. 388.

³⁶ В.А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек. Цит. изд. С. 245, 249; Рыжкин И. Теория ладового ритма // Мазель Л., Рыжкин И. Очерки по истории теоретического музыкознания. Вып. II. М., 1939. С. 163.

³⁷ Эйхенбаум Б. О поэзии. Л.: СП, 1969. С. 421, 420, 422.

³⁸ В.А. Цуккерман — музыкант, ученый, человек. Цит. изд. С. 248.

³⁹ Ройтерштейн М. «Музыкальные структуры» в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. М., 1974. С. 323–343.

⁴⁰ Lerdahl, Fred; Jackendoff, Ray. Toward a Formal Theory of Tonal Music // *JMT*, Spring 1977. V. 21, N. 1. P. 116–118; Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Musik*. P. 22, a.o.

⁴¹ См.: Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 414–469; Мазель Л. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 138–149; Цуккерман В.А. Масштабно-тематические структуры // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 329–330.

⁴² Ручьевская Е. «Строение музыкальной речи» Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. (Теория мотива) // Традиция музыкальной науки. Л., 1989. С. 26.

⁴³ Буцкой А. Структура музыкального произведения. М.-Л., 1948. С. 154; См. также весьма обстоятельный анализ точек зрения на эту проблему: Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991. С. 42–53.

⁴⁴ Rothstein, William. *Phrase Rhythm in Tonal Musik*. P. 25–26.

⁴⁵ Девуцкий В. Применение понятия относительной весомости музыкальных элементов для решения некоторых проблем музыкального анализа. Киев, 1980. С. 13.

⁴⁶ Гершкович Ф. О музыке. М., 1991. С. 64.

⁴⁷ Kohs, Ellis. *Musical Form. Studies in Analysis and Synthesis*. Boston, 1976. P. 7; Bent, Ian. *Analysis*. L., 1987. (<W. Drabkin> Glossary — p. 109–142). P. 124.

⁴⁸ Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., и др. Музыкальная форма. Цит. изд. С. 38, 39.

⁴⁹ Там же. С. 38, 39.

⁵⁰ Ручьевская Е. «Строение музыкальной речи» Ю.Н. Тюлина и проблема музыкального синтаксиса. С. 30, 31.

⁵¹ Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.

⁵² Там же. С. 8.

⁵³ Медушевский В. Интонационная форма музыки. Цит. изд. С. 127, 129, 130–131.

⁵⁴ Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., и др. Музыкальная форма. Цит. изд. С. 39.

⁵⁵ Способин И. Музыкальная форма. М., 1958. С. 69 (выд. мною. — М.Б.).

⁵⁶ Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Цит. изд. С. 552.

⁵⁷ White, John D. *The Analysis of Music*. N.Y.&L., 1984. P. 26.

⁵⁸ Гершкович Ф. О музыке. Цит. изд. С. 64.

⁵⁹ Тюлин Ю. Строение музыкальной речи. Л.: Музыка, 1962. С. 14.

⁶⁰ Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., и др. Музыкальная форма. Цит. изд. С. 38, с. 3.

