

**Татьяна ЧЕРНОВА**

## ЖАНРОВЫЙ АСПЕКТ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

**The title of article:** Musical Form in Terms of Genre

### **Abstract**

*The article presents a relation between musical genre and musical form. The author states that, yet an independent phenomenon, the genre of a piece of music is also an important aspect to determine its musical form. The problem of identifying the form of a piece of music with its structure is considered.*

**Keywords:** *genre, form, composition, structure*

**Tatyana Chernova.** Graduate of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, now Associate Professor at its Music Theory Department; Ph.D. in Art Studies. A series of articles are published. Author of a book “Dramaturgy in Instrumental Music” (Moscow, 1984).

«Жанр» и «форма» - родственные и пересекающиеся понятия в теории музыки. Их единый корень – «вид» в значениях «облик», «внешность», «образ», а также «общее» по отношению к конкретному, занимающее свое место в ряду подобных «общностей». И по сей день «жанр» и «форма» как «вид» порой взаимозаменяемы, наподобие того, как это проявилось почти сто лет назад, например, у Э. Праута, выделившего, наряду с «типическими» формами, ориентированными на абстрактный структурно-звуковой критерий (бинарная, тернарная), также «прикладные» формы – по сути, жанры [1]. Слово «форма» в значении «вид» не несет здесь какого бы то ни было специфического, отличного от «жанра», смысла.

В наше время, однако, эта «взаимозаменяемость» служит, скорее, стилистике музыковедческой речи, нежели понятийному обыкновению - тому, в котором, по замечанию К. Дальхауза, «выражения жанр <...> и форма (“художественная форма”)

используются часто как синонимы или с размытой границей» [2, 452]. Эту последнюю по части терминологии можно было бы вменить А.Б. Марксу с его «песенной» формой и «рондо», выделением «особенных художественных форм» инструментальной музыки – таких, как сюита, соната, сонатина, большая соната, ноктюрн, увертюра, симфония, концерт и др., а также видов вокальной музыки. Или, например, А. Шенбергу, который, разбирая систематику инструментальных классических форм, привычно, вслед за Марксом, называет в их числе менуэт и скерцо. Сознательное соединение в одной типологии жанров и форм свойственно, как известно, французской теоретической традиции (В. д, Энди, М. Дюпре, О. Мессиаи), где мотет, ария, песня именуется формами. Что же касается современного музыковеда, то он, скорее всего, поостережется вводить такое смешение, потому что к нашему времени теоретическая граница между жанром и формой в значительной мере из «размытой» превратилась в определенную и даже упроченную, поскольку, как утверждает тот же Дальхауз, «жанровая теория и учение о форме различны» [2, 452].

Сегодня «жанр» и «форма» представляют преимущественно два самостоятельных понятия. Считается, что жанр (при всех прочих его характеристиках) включают в себя невзвучные составляющие (определенная образность), внехудожественные и немюзикальные компоненты (бытовые ситуации, обряды, средства других видов искусства), а также те, которые связаны с условиями бытования музыки, исполнительским составом и пр.; конструктивные особенности характеризуют жанр менее всего. Форма же мыслится в определенной мере свободной от этих компонентов, по большей части ограничивающейся чистыми звуковыми проявлениями, причем именно в их конструктивном, структурно-композиционном плане. Несколько схематизируя специфические особенности жанра и формы, каковы они в музыкально-теоретической интенции, можно сказать, что жанр по отношению к музыке «центробежен», форма – «центростремительна»; символом жанра является «функция», символом формы – «структура»<sup>1</sup>. Так понимаемым жанру и форме усваиваются отношения порождения, обусловленности композиционно-звуковых принципов и целостностей «внемюзикальными» факторами; «преодоления» последних, «спецификации неспецифического» и пр.

Водораздел между «формой» и «жанром» по линии «музыкальное» (=структурно-звуковое) - «внемюзикальное» («всякие разнообразные примеси») обязан своим возникновением и утверждением, как известно, историческому факту развития

<sup>1</sup> «Понятие формы предполагает однозначную определенность строения» [3, 65].

«преподносимой» музыки (она же – «автономная», она же «абсолютная»), а больше всего – осмыслению этого факта в теории, особенно в теории философствующей. Понятие «абсолютной музыки»<sup>2</sup>, введенное Р. Вагнером в 1846 году в его «Программе» к Девятой симфонии Бетховена и систематика музыкальных форм А.Б. Маркса («Учение о музыкальной композиции» 1837 - 1847) появились практически одновременно. Процесс, который затем происходил, шел к отождествлению «абсолютной музыки» с идеальной схематикой музыкальных форм, с тектоникой композиции (О. Гостинский, А. Хальм). По своему это выявилось у нововенцев, Ф. Гершковича, Ю.Н. Холопова. Традиционная германская мысль о работе Духа в материи, представление классического музыкального формообразования в облике трехступенной пирамиды эволюционирующих в сторону внутреннего усложнения звукоструктур (формы песенные, рондо и сонатная), со стороны отечественной музыкально-теоретической мысли материалистического свойства дополнились отрывом «музыкального содержания» от «идеи»<sup>3</sup> и «материи» как «звучащего вещества»<sup>4</sup>.

В результате разнообразных и многосторонних теоретических усилий понятие формы прочно связалось с этим самым веществом, а формирование предстало в виде конструирования из него на основе «числа» самодостаточных целостных звуковых вещей, или, на худой конец, упорядочивания звукового ряда, возникшего в результате изготовления, например, «художественных образов реальной действительности».

В мыслях о природе музыкального искусства, в заботах о его специфике и границах путем продуманного сопряжения «формы» с «Красотой» и «Гармонией», что должно сдерживать напор жизненного и внутрихудожественного неоформленного материала, теория музыки видит свое назначение, осуществляет свое целеполагание. Ее благородные усилия, однако, тормозятся как внешними, так и внутренними нестроениями<sup>5</sup>. В настоящем тексте автор ставил своей задачей указать лишь на два из них, взаимосвязанных и взаимоопределяющих. Одно касается отношения формы с жанром, другое – понятия формы.

Освободив «форму» для нужд имманентного звукоструктурирования, созидания располагающихся во времени, но преодолевающих его алогичность, идеальных вещей («тел

<sup>2</sup> Оно, впрочем, имеет свой специальный смысловой оттенок: восхождение к Абсолюту путем борьбы космоса с хаосом.

<sup>3</sup> И «соскальзыванием к примитивному толкованию соотношения формы и содержания как сосуда и его содержимого» [3, 79].

<sup>4</sup> Тем самым музыкальное содержание потеряло в своей специфичности, стало, по сути дела, общехудожественным.

<sup>5</sup> В их числе близкое к тождеству соотношение «музыки» и «музыкальной формы» как звуковой гармонии.

нетленных») «в звукообразном облике» [3, 85], теория оставила без должного попечения бушующий океан стремящегося стать музыкой материала – звукового, интонационного, образного, жизненного. Способное быть в этом отношении полезным старое понятие «прикладной формы» сегодня используется мало, его разработанность и соотнесение с системой окружающих понятий (из жанровой области – «обиходные», «преподносимые», «взаимодействующие» жанры; последние могут быть как обиходными, так и преподносимыми) не достаточны. В частности, не ясно, существен для «прикладных форм» конструктивный фактор (раз уж они – «формы») или факультативен, как для жанра. Введенное Ю.Н. Холоповым понятие «текстомузыкальной формы» в его широком смысле<sup>6</sup> структурный момент имеет в виду; в этом отношении оно кажется более определенным, неудачен лишь термин.

Что же касается просто «формы», то данное понятие практически отождествляется с АМФ – автономной музыкальной формой, которая понимается как «фигурно-числовой структурный феномен» [3, 28]. Это понимание не лишено противоречия при сопоставлении с реальными художественно-историческими данностями: именно «автономная» музыка, то есть способная существовать без внешней поддержки слова и пр. как чистая инструментальная музыка, известная нам по классико-романтической культуре, в большей мере «вбирает» в себя *в качестве отображений* и слово с его смыслом, «образностью», и движение, и действие, чем музыка неавтономная. Последняя, реально обремененная словом, движением и действием, может сузить свои границы до звуковой гармонии, оставляя проявление слова с его «образностью» самому слову, движения – движению, действия – действию, лишь коррелируя с ними, направляя их организацию. Не случайно, в автономной музыке расцветает принцип программности; неавтономная же в нем не нуждается. Автономная музыка (а значит и ее форма), если так можно сказать, *вторично неавтономна*, потому что «искусство ни в какие времена не отвечало одной лишь эстетической потребности» [4, 279]<sup>7</sup>, не ограничивалась «эстетическим чувством». Поэтому поляризация ТМФ и АМФ, при всей ее познавательной целесообразности, все же несколько прямолинейна. Кроме того, что над ней не стоит МФ как таковая<sup>8</sup>, данная схема условна и

<sup>6</sup> «К роду ТМФ мы условно относим и такие, где подобным (словесному тексту – Т.Ч.) законом построения является телодвижение (в пляске, марше), драматургические факторы (в действиях, драмах, мистериях), литургический ритуал <...>» [3, 86].

<sup>7</sup> Чуткий Ю.Н. Холопов одним из эпиграфов к цитируемой нами книге берет высказывание М. П. Мусоргского: «Художничество должно воплотить не одну красоту».

<sup>8</sup> Не хотелось бы, чтобы это утверждение было воспринято как категоричное. Именно у Ю.Н. Холопова в указанной работе есть «контурное, схематическое изложение в с е о б щ и х п р и н ц и п о в ф о р м о о б р а з о в а н и я» [3, 85], где материал представлен как *интонационный*. Интонация же «соединяет два мира – реальный и художественно-идеальный». Здесь образуются предпосылки для выводов о природе музыкальной

недостаточна: она не может вместить всех градаций в пространстве «чистый звук – звук, сопряженный с чем-то другим».

Чтобы закончить с тем, как понимается музыкальная форма сегодня, необходимо указать на локализацию понятия относительно уровней музыкального структурирования, имеющих дело не с отдельными звуками в их высотном и временном качестве, но со звукокомплексами (уровни мотивов, фраз, песенных форм и т.д.). Это связано, вероятно, с тем, что наука о музыкальной форме тесно связана с осмыслением законов организации музыки венских классиков как «автономно-музыкальных»<sup>9</sup> и распространяющих свое действие на большие временные масштабы.

Если в области звукоконструктивной наука о музыкальной форме достигла головокружительных высот, то другая сторона интонационного материала и особенности его формования в музыкальном искусстве, составляющие область «неспецифическую», остались за пределами внимания этой науки. Понятия «прикладной» и «текстомузыкальной» формы еще не образовали системы научных выводов, на которую можно опираться. Единственным на сегодняшний день собственно музыковедческим учением о том, что стоит в музыке за звуком<sup>10</sup>, достаточно развитым и многообразным, к которому можно апеллировать, является *учение о музыкальном жанре*. Пожалуй, все то, что оказалось неподведомственно «форме» как звуковой структуре, покрывается сегодня понятием «жанр» и его производными. Поэтому именно к нему мы прибегаем для внутреннего использования в настоящем тексте, понимая всю условность такого использования. Итак, за пределами формы в ее означенной транскрипции оказываются процессы, происходящие в жанровой сфере.

Среди них – исторически сложившиеся в композиторской практике обыкновения определенным образом структурировать так называемые «преподносимые», то есть неприкладные, концертные жанры. В качестве примеров можно указать на входящие в сюитные и сонатные циклы гавоты, менуэты, скерцо и др., которые принято излагать в составной трехчастной форме. Собственно жанровые предпосылки здесь, как известно, связаны с хореографией – жанровой однотипностью контрастных по музыке частей, сменой фигур танца чаще всего через равные промежутки времени, что влечет за собой квадратность музыкальных построений; отметим также контрасты в инструментальном

---

форме, но они оказываются нереализованными: в дальнейшем интонация берется только как звуковое явление, и понимание формы, соответственно, направляется в звукоорганизационную сторону.

<sup>9</sup> «Факторами классических музыкальных форм являются чисто музыкальные закономерности, то есть те, что коренятся в природе музыкального звука» [3, 88].

<sup>10</sup> Музыкальная семиотика – наука, требующая владения «смежными» дисциплинами, и в этом отношении, быть может, выходящая за пределы «собственно музыковедения».

сопровождении (трио в средней части). Наличие репризы тоже может быть обусловлено хореографическими причинами: повторением начальной фигуры танца в конце. Возвращение фигур в менуэте (до трио) обычно не требуют музыки большего масштаба, чем простая двухчастная форма с повторениями частей: пятая фигура менуэта традиционно возвращает первую и при этом пользуется музыкой первой части, но уже без повторения<sup>11</sup>. Хореографически обусловлена музыкальная структура больших вальсов - венских и иных, находящая отражение в музыке Шопена, представляющая собой сцепление пяти вальсов с репризой и кодой. Традиционной своей структурой ария da Capo обязана тексту с его «схемой развития чувствований», а также исполнительским традициям (варьирование репризы).

Такого рода примеры легко могут быть умножены. Они лишь напоминают об известном факте жанрового генезиса «собственно музыкальных» структур, лишенных таких недолжных случайностей, как тональная разомкнутость композиции. Другая ситуация возникает, когда подводное течение выходит на поверхность, осложняя привычную картину: когда жанрово обусловленное строение предназначенного только для слушания инструментального произведения, но имеющего определенный жанровый профиль, вступает в диссонанс с одной из тех идеальных форм, которую данное сочинение, как кажется, репрезентирует. Для музыки классико-романтического времени такие всеобщие, «основные», идеальные формы отечественная теория музыки видит входящими в поновленную и в известной мере догматизированную систематику А.Б. Маркса. Приведем несколько конкретных примеров такого диссонанса.

Пример первый. С точки зрения систематики Маркса форма *Larghetto* из Концерта Шопена *f-moll* (1830) должна быть определена как малое рондо. Вокальная природа этой музыки исследователя, казалось бы, не должна смущать: современная теория указывает на вокальный прототип малого рондо, относя к последнему медленные части многочисленных классических концертов и сонат, а также одночастные пьесы композиторов романтического времени. Но это, что называется, в общем плане. Если же взглянуть на вещи более пристально, то мы увидим, что весь облик *Larghetto* (в том числе и строение) восходит к французской разновидности арии da Capo с речитативом в средней части.

---

<sup>11</sup> Более поздние хореографические решения, следуя этой традиции, нередко нарушают тональные нормы музыки: первая часть двухчастной простой формы обычно модулирует в доминанту, поэтому ее заключительное повторение влечет за собой завершение сочинения в другой тональности. Именно так происходит в замечательном образце сценического танца, поставленном М. Петипа на музыку менуэта из первого акта оперы Моцарта «Дон Жуан», с тем лишь исключением, что «виновницей» музыкальной незавершенности композиции оказывается не пятая, а седьмая фигура (пятая и шестая фигуры попадают на дополнительное повторение второй части моцартовского менуэта).

Обратившись к менее универсальным, имеющих в виду именно вокальную музыку, классификациям, обнаружим, что ария *da Capo* во времена Шопена и ария-рондо мыслились как различные типы вокальных форм со стороны их композиционного строения (например, в немецком «Руководстве по композиции» 1782-1793 годов Х.К. Коха или в более позднем труде француза Александра Шорона под названием «Новое руководство по вокальной и инструментальной музыке», 1838 год<sup>12</sup>). Слово «рондо» относилось обычно к рондо куплетному, чаще пятичастному. Вокальное рондо могло быть и трехчастным, но тогда нередко имело длинную коду или центральный контрастный эпизод, что приближало его к форме с трио. Словом, чтобы именовать арию «рондо», нужно было учесть множество различных деталей - образно-тематических, структурных и других, входящих в жанровый комплекс. Сообразуясь с ними, *Larghetto* вряд ли могло представлять собой для автора и его современников рондо. А если иметь в виду еще историю создания, посвящение певице, то в целом предпочтение, видимо, следует отдать арии *da Capo* в том ее виде, какой она приобрела в результате различных сокращений и иных модификаций к первой трети XIX века.

Приведенный пример позволяет сделать два вывода:

1. не стоит редуцировать жанровые по генезису термины (например, «рондо»), сводить их к обозначению лишь структурного компонента и переносить на уровень форм, которые хочется считать музыкально-идеальными и в этом смысле универсальными;
2. адекватное описание формы сочинения не может быть ограничено этим последними.

Пример второй. Когда жанровый аспект исключается из поля действия собственно формы, недалеко до вывода: если произведения, принадлежащие к различным жанрам, обладают структурно-композиционным сходством, они «изложены в одной и той же форме». Вот, авторитетный исследователь сопоставляет хронологически близкие «возвышенное *Adagio* из сонаты *op.2 №3* и бойкое рондо из сонаты *op. 40 № 1*». В результате сравнительного анализа «внезапно обнаруживается, что Бетховен написал две совершенно разные части не только в одной форме, но и по одной схеме» [5, 135]. Под схемой имеется в виду порядок разделов малого двухтемного рондо, подчиненный следующему тональному плану.

---

<sup>12</sup> Для изложения первой части *Larghetto* Шопен использует форму, которая у Шорона по отношению к вокальной музыке названа «типовой двухчастной», имеющей тональную схему Т – D, Т – Т.

Разделы:	Тема 1	Ход	Тема 2	Ход	Т. 1	Ход	Т. 2	Т. 1	Кода
Тональный план:	T	t - tP	P	t - T	T	-	T	T	T
Op. 2 № 3	E	e - G	G	e - E	E	-	E	E	E
Op. 49 № 1	G	g - B	B	g - G	G	-	G	G	G

«Поскольку, - заключает автор, - обозначение «рондо» в оп. 49 является авторским, то справедливо распространить его и на медленную часть третьей сонаты, написанной в форме рондо, но в жанре Adagio» [5, 142]. Дело, однако, за малым: взять на себя смелость ответить утвердительно на вопрос, полагал ли Бетховен обозначение «рондо» относящимся лишь к композиционной структуре, а не к музыке и к музыкальной форме в целом. Это – первое. И второе: было ли для него столь же «справедливым» «распространение» этого «обозначения» на аналогичное (с точки зрения Л. Кириллиной) по структуре, одно из высочайших по смыслу, по действительности эстетического - то есть чувственного выражения «доброе и прекрасное» - Adagio. Что бы сказал Бетховен по поводу столь решительного отрыва в современной нам теории жанра от формы, игнорирования интонационно-образного наполнения композиционно-структурных и тональных схем? Думается, музыкальное сознание бетховенского времени было более целомудренным, не допуская подобной эмансипации «параметров» и аспектов музыкального целого; с другой стороны, было более гибким, не абсолютизирующим готовые композиционные схемы.

Медленная часть из сонаты оп. 2 №3 превосходит не только рондовый песенно-танцевальный прототип, но и прототип значительного по смыслу, «судьбоносного» по возможному сюжету, оперного монолога благородного персонажа оперы-seria (который здесь явно угадывается). Равнодушная тональная схема<sup>13</sup>, рассчитанная на звуковысотный параметр и не предназначенная для того, чтобы вместить событийность всех звуковых и образно-тематических процессов, может ли репрезентировать форму в целом? Что значит, например, символ тоники в первой репризе начальной темы? Достигнутое разрешение противоречий? Ничуть! В этой тонике вибрирует, как раз, неразрешенность, напряженность ожиданий, что и приводит к трансформации головного мотива в тактах 11 и 12. Вторая реприза (на октаву выше), также имеет сдвиг (6-ой такт от ее начала), но совершенно другой, хотя изложена в главной тональности. Тоника отличается от тоники; и думать, что это не имеет отношения к форме, по меньшей мере, странно.

Но и чисто конструктивные моменты решены в двух сравниваемых частях по-разному. Сопоставимые по своей песенной двухчастности, обе темы в рондо из Сонаты оп.

<sup>13</sup> Этого, однако, нельзя сказать о тональности: E-dur, - утверждает Л. Кириллина, - для Бетховена есть «тональность ночного звездного неба и томления по недостигаемому идеалу» [6, 272].

49 №1 родственны и по характеру. В Adagio Сонаты ор. 2 вторая тема вступает в отношения не столько с первой, сколько с «темой хода». Оставим в стороне образные взаимодействия, возьмем только композиционно-звуковые. Возвратный ход в соответствии с теорией должен отталкиваться от достигнутой побочной тональности и вести в главную. Здесь же все происходит сложнее. После тоники G-dur в 25-м такте возникает возвращение в исходную тональность хода - e-moll, и начинающаяся снова в e-moll «тема хода» воспринимается как реприза. В тактах 34 – 41 звучит вторая тема Adagio на доминантовом органном пункте (с заключительной тоникализацией D) той же тональности e-moll – как «побочная» по отношению к «теме хода». После двойной черты между 10-м и 11-м тактами возникает, по сути дела, самостоятельная вокальная по природе «типичная двухчастная форма» (T – D, T – T) или, по другой терминологии, «соната без разработки» (такты 11 – 41), завершающаяся после полуратактового дополнения в H-dur и полутактового перехода в E-dur также двойной чертой. Этот раздел *целиком* противостоит первой теме (что во втором круге формы меняется). Может быть, по этой причине А.Б. Маркс относит Adagio к первой, по его классификации, форме рондо<sup>14</sup>.

Как бы то ни было, сравнение двух частей из фортепианных сонат Бетховена, по нашему мнению, демонстрирует не столько их родство, сколько подводит к мысли, что отрыв формы от жанра чреват противоречиями в самом учении о музыкальной форме. Автор настоящего текста не тешит себя мыслью, что можно легко освободить теоретическое сознание от отождествления формы с композиционно-звуковой структурой. Пожалуй, это вообще уже невозможно, да в полной мере и не нужно, поскольку композиционная целостность звуковой вещи чрезвычайно важна для музыкальной формы, в особенности - Нового времени. Необходимо, однако, вернуть жанровый «показатель» в лоно музыкальной формы, числить его в качестве одного из ее слоев (как это произошло с т.н. «драматургией»), одного из формообразующих факторов, который не обязан совпадать со структурно-композиционным, растворяться в нем, но призван его дополнять и корректировать. Если такового не произойдет, то теория музыки вынуждена будет по отношению к форме гениальной музыки выносить односторонние суждения.

---

<sup>14</sup> Ф. Гершкович, со своей стороны, понимает форму данного Adagio как сонатную, только, как он выражается, «недовыполняющую» по сонатности, сонату «полусырую» и в этом смысле относящуюся к сонатной форме первой части («переспелой») «как твердое к рыхлому». Он пишет далее: «эта соната наряжена под рондо, но, конечно, так наряжена, что каждый издали видит фальшивую бороду: не может быть, чтобы в любом виде рондо главная тема была бы такой короткой, а эпизоды такими громадными» [7, 100, 103].

Учитывая вариативность наименований структур медленных частей сонатно-симфонических циклов, не проще ли было бы остановиться на уже существующем термине «Adagio-form», в конкретном анализе указывая всякий раз индивидуальные особенности данного образца?

Пример третий. Что точнее: определить форму Ариозо Франчески из оперы Рахманинова, изложенной по схеме ААВ, как форму бар, или как строфу канцонны, учитывая сюжет, восходящий к Данте, образный смысл текста и музыки данного Ариозо, трактуемый в духе проторенессансных, в том числе - дантовых канцон? Думается, последнее. Если уж у Шуберта «есть расхождение с нормативной формой бар» [8, 169] в тех сочинениях, где присутствует схема ААВ (но не ее жанровое соответствие!<sup>15</sup>), то тем более, искусственной была бы апелляция к «форме бар» у Рахманинова.

Итак, невзвучные («жанровые») особенности интонационного материала существенным образом влияют на трактовку музыкальной формы сочинения – композитором, исполнителем, аналитиком, даже если это сочинение принадлежит к музыке автономной. Потребность материала в упорядоченности, организованности своей целью имеет не только звуковую вещь с ее гармоничной целостностью, уравновешенностью, но не менее важные составляющие. «Эта музыка, - пишет М.В. Юдина о Largo и фуге квинтета Шостаковича, - организует внутренний мир человека, слушателя (а следовательно, и его линию жизни, поступки) <...>» [9, 207]. Организует посредством претворения жизненного материала в интонационный, отбора этого последнего, его определенного расположения, но также - преобразования, «очищения». В этой работе жанр участвует и своей способностью обобщать жизненный материал, претворять в интонацию, типизировать, и всем комплексом приемов т.н. «жанрового развития» в произведении. Может ли вся эта совокупность усилий отнесена к музыкальному формованию? Несомненно. Это – та часть музыкальной формы в собственном, нередуцированном смысле слова, которая видит интонационное целое с его невзвучной стороны.

В отечественной теории музыки она получила наименование *интонационной* [10]. В исследовании Медушевского ей дается всесторонняя характеристика, равно как и ее отношениям с той, которая в музыкально-теоретическом понимании только и представляет музыкальную форму. На самом деле звуковое конструирование обретает полный художественный смысл лишь как *продолжение* формы интонационной, прилагая свои усилия для гармоничного упорядочивания не чистых звуков, а целостной интонации, взятой со звуковой стороны. Обе составляющие музыкальной формы относительно самостоятельны, но подлинную силу обретают лишь во взаимодействии. Результат интонационного формования без облечения интонации в звуковую гармонию столь же

---

<sup>15</sup> Современное музыкознание соотносит многострофную форму бар с творчеством мейстерзингеров, а структуру строфы именуется *Kanzonenstrophe*, что и с музыкой Шуберта корреспондирует намного лучше.

музыкально недостаточен, как и интонационно не наполненное изготовление звуковых вещей.

Звукоинтонационный материал музыки пребывает не вне формы, он – внутреннее дело формы, ее первый шаг. Материал определяет ее многопараметровость и многоаспектность. Уже звуковое конструирование неоднородно, коль скоро звук имеет различные свойства. Целостная музыкальная интонация также многоаспектна. В ней запечатлевается характер образности, способ бытия слушателя в музыкальной реальности, стиль, жанр, исполнительская и композиторская техника. Ю.Н. Холопов пишет: «Особо важно, что свойства материала являются конкретными условиями осуществления формообразования <...> форму обуславливает своими свойствами сам же материал. Отсюда – далеко идущее следствие, касающееся форм в их живом историческом развитии. Если сравнить друг с другом, к примеру две формы – Интермеццо Брамса ор. 119 e-moll и I часть Вариаций Веберна ор. 27, то (опуская всегда существующее несовпадение) можно сказать, что обе пьесы “в одной форме” – трехчастной с вариационным развитием <...> Но уже чисто слуховое восприятие вопиет против такого сближения и направляет к обнаружению коренного различия в формах пьес через стилевые и типологические различия в их материале <...> речь идет о совершенно разных формах повторности, абсолютно несходных техниках формы» [3, 12-13]. В этом высказывании учитываются стилевые, типологические (жанровые) и технологические характеристики музыки, определяющие различие сочинений по форме. Соответственно, можно сделать вывод, что эти характеристики, преломляясь сквозь призму формы, становятся, некоторым образом, характеристиками самой формы, ее *аспектами*. Тот же автор: «Сливаясь друг с другом, все аспекты и слои музыкальной формы образуют некое единое целое, в составе которого есть и слой, совпадающий с сущностью жанра – принадлежность к определенному типизированному классу произведений» [3, 65].

О жанровом аспекте формы как ее собственном «достоянии» высказываются и другие исследователи. В уже упоминаемой работе Э. Стручалина, разбирая строение песен Шуберта, закономерно акцентирует «значение жанра для вокального формообразования». Исследовательница утверждает, что «понятие формы <...> не может быть сведено к схеме, фиксирующей основные разделы произведения, но *вбирает* (курсив мой – Т.Ч.) ее». Это, несомненно, нужно понимать так, что форма шире композиционной схемы. Цитирую далее: «В форму также входит представление о жанре, поскольку жанр есть обобщенный тип содержания, через жанровую обусловленность материала в понятие формы привносится содержательный момент» [8, 154]. Все хорошо, кроме апелляции к неопределенному, как

будто бы само собой разумеющемся, понятию содержания, которое нуждается в не меньшем обдумывании, чем коррелирующее с ним понятие формы.

Рассматривая проблему с другой стороны, сходный вывод о жанровом аспекте формы делает К. Дальхауз: «музыкальное учение о форме есть всегда в то же время теория жанров <...> исполнительский состав, на который рассчитано произведение, не может быть превратно понят как вторичная инструментовка абстрактных музыкальных фраз» [11, 33-34].

Эти справедливые утверждения, вводящие жанровый момент в лоно самой формы в качестве ее собственного и необходимого аспекта, побуждают сделать такой вывод: слабым звеном в трактовке соотношения жанра и формы является *понимание формы*, которое нередко ограничивает ее композиционно-звуковой структурой. Такая трактовка формы сложилась, как известно, лишь к середине XIX века, и несет на себе отпечаток своего времени – времени целостных и законченных в себе произведений автономной музыки. Но если классико-романтическая музыка сопротивляется, как мы видели, подобной трактовке, то барочная и более ранняя музыка – тем более. Жанровый аспект формы имеет здесь не менее важное значение, чем звукоконструктивный (тем более сводящийся к тонально-гармонической схеме). Действительно, можно ли ограничиться в разговоре (преследуя даже сугубо «школьные» цели), например, о малых формах барокко вопросом о количестве частей в тех или иных прелюдиях Хорошо темперированного клавира или сюитных танцах: двухчастная форма или трехчастная? Мало того, что на этот вопрос порой нельзя с полной определенностью и адекватностью ответить<sup>16</sup>, исходя из самой композиционной подоплеки; он вообще может не являться первостепенным в характеристике музыкальной формы – способа существования и выражения данной музыки, если при этом не учитывается полифоническая техника, риторическая проработка музыкального материала<sup>17</sup>, циклические отношения с последующей фугой или другими частями сюиты, жанровая характеристика целого и его составляющих. Последняя, как и

<sup>16</sup> Барочной одночастной форме, как считается, свойствен «обход» родственных для главной тональностей без каденционного закрепления в них. По этому признаку Прелюдия Fis-dur из I тома ХТК должна быть признана многочастной, коль скоро имеет ряд внутренних каденций соответственно в тональностях Cis, Dis, ais, gis, Fis. Однако В.Н. Холопова, например, допускает ее трактовку как одночастной [12, 256], видимо, опираясь на малые размеры «секций».

<sup>17</sup> Прелюдия из виолончельной сюиты И.С. Баха Es-dur изложена в одночастной барочной форме. Вместе с тем, при 91 общем числе тактов в такте 62 она имеет фундаментальную, многообразно подчеркнутую и длительно (с 41 такта) подготавливаемую каденцию в g-moll – параллели доминанты. Казалось бы, налицо завершение части в малой барочной форме, но это, скорее всего, не так. Минорная тональная сфера (не слишком значимая в схемном отношении) подчеркивается каденцией не столько в композиционно-структурных целях, сколько в риторических, выявляя фазу *confutatio* в диспозиции Прелюдии как «музыкальной речи».

любая другая, не лишена смысловой сферы, которая не только не сводится к переживанию и осознанию композиционной логики<sup>18</sup>, но подчас обращена к глубинам человеческой души, и даже к «последним вопросам» бытия. Причем, выражению этих смыслов свойственная известная общезначимость, традиционность.

Сказать, что Сарабанда из Пятой виолончельной сюиты Баха c-moll являет собой малую двухчастную барочную форму, это значит ничего существенного о музыкальной форме как способе существования и выражения музыки этой части не сказать. Да, в своем структурно-звуковом аспекте данная форма именно такова, но гораздо более важное в ней сосредоточено в ее смысловой сфере. Последняя – тоже «территория» музыкальной формы в собственном, нередуцированном значении этого понятия; и раз мы уж говорим от имени формы, пренебрегать данной ее областью мы не вправе<sup>19</sup>. Если с точки зрения композиционно-звуковой Сарабанда «вмещается» в типичную барочную двухчастную форму, то по музыкально-художественному смыслу она как раз в нее не вмещается, как не вмещаются в тесное пространство архитектурных парусов могучие фигуры фресок Микельанджело, в безнадежность замкнутого круга – Мадонна Конестабиле Рафаэля. И это – один из стилевых признаков Барокко, одно из проявлений барочной формы в собственном смысле слова. Не фантазируя на такую великую «тему», как Голгофа, в связи с данной Сарабандой, отметим лишь противонаправленное действие всех параметров звукового вещества: нисходящее мелодическое движение первого (и единственного тематического элемента) противоречит восходящей секунде внутри него, а также восходящему же перемещению мотива. Как только он сам принимает восходящий облик, так меняется и противодвижение - в нем и с ним. Метрическая опорность третьей доли не поддерживается гармонически. Реальная одноголосность мелодической линии насыщена скрытым голосоведением, функциональным различием, как минимум, трех слоев музыкальной ткани - баса, мелодии и средних голосов, воочию являя эту «невмещаемость» в прокрустово ложе одного голоса. Все эти моменты тоже имеют отношение к музыкальной форме.

Существование музыки в истории влияет на конфигурацию музыкальной формы, на соотношение между собой и по значимости в целом не только ее звуковых параметров, но и аспектов, в том числе жанрового. Известно, что последний в доклассической музыкальной

<sup>18</sup> Именно ее восприятие Э. Ганслик аттестует как «с о з н а т е л ь н о е чистое созерцание музыкального произведения»: «Следовать творящему духу в его творениях, когда своим волшебством раскрывает он перед нами новый мир, составленный из элементов, сближает их между собою, приводит их во все мыслимые отношения и так неустанно строит, разрушает, порождает и уничтожает <...>» [13, 312].

<sup>19</sup> В.П. Бобровский совершенно справедливо относит «образно»-смысловой план музыки, который называет «драматургией», к плоскости и ведению формы [14, 56-78].

форме играл чрезвычайно важную роль. В XX веке музыкальную форму во многом определяет технологический аспект. Любопытно, что, приравняв форму к композиционной структуре, иные музыкальные деятели XIX века ополчились на сам термин «форма», который издревле предполагал более широкий круг смыслов, ибо соотносился с «идеей» данной вещи, не ограничивающейся лишь внешним структурным обликом. «Фурма» чаши для вина, допускающая варианты «дизайна», должна быть ориентирована именно на чашу для вина, а не сосуд другого назначения. Г. Ларош в контексте суждений о музыке Чайковского характеризовал финал Второй симфонии композитора как «достигший полной стройности композиции (или как у нас принято говорить сбивчивым и негодным термином “формы”) <...>» [15, 329]. «Сбивчивость» - не свойство науки. Термин становится «негодным», когда он употребляется не по назначению. Представители немецкой эстетики и музыкальной науки XIX столетия, быть может, оттого редуцировали понятие формы к звуковой структуре, что видели некорректность его использования для истолкования семиотических (как бы мы сейчас сказали) отношений двух составляющих музыкальной интонации - звука и «образа» - как отношений формы и содержания. Ф.Т. Фишер аргументировал свои справедливые возражения так: «Форма – не что иное, как форма содержания, внешнее внутреннего: н е л ь з я их отделить, потому что беря содержание, уже получаешь с ним форму, беря форму, получаешь с ней содержание; их нужно взвесить вместе; это не две разные ценности, а только одна». Совершенно согласный с ним Э. Ганслик готов уйти от разрешения проблемы, быть может, на тот момент и не имеющей достаточных научных предпосылок. Продолжая мысль Фишера, он пишет: «Но моих противников, настаивавших на определенном отделении содержания от формы, это не удовлетворило и, строго говоря, не могло удовлетворить. Таков один из сложнейших эстетических вопросов, и я перестал ломать над ним голову, когда музыкально-исторические занятия потребовали все мое свободное время» [13, 287].

Среди причин отождествления формы и структуры в эстетике и теории музыки следует назвать апелляцию этих областей знания к положениям немецкой философской мысли. Немецкий идеализм – великое достояние не только немецкой, но мировой культуры - «преувеличивал стройность и слаженность бытия, организованность и системность мира» [16, 406]. «Пафос формы» как замкнутости целого, как гармонистический мотив, побеждал пафос поступательной, «дурной», по Гегелю, бесконечности<sup>20</sup>. В этом (как и во многом

---

<sup>20</sup> Раздвоенность идеалистического мировоззрения сказалась на диаметрально противоположных представлениях о сущности музыки: с одной стороны, структурная статика, с другой - бесконечная текучесть, «бесконечная мелодия».

другом) идеализм наследует античной философии, которая, собственно говоря, «есть универсальная морфология бытия, учение об идеальной структуре или архитектонике мира» [16, 404]. Эллинизация немецкого философского идеализма проявляется также в том, что он, по существу, является религиозной системой. «Идеализм религиозен в своей проблематике, замыслах и темах» [16, 402]. Согласно его пантеистической сущности он отождествляет Бога и мир. Поэтому о свойственном идеалистам восхождении от бывания к бытию вернее было бы сказать, что они «в бывании находили бытие, как его опору и энергию – в бывающем пребывающее. Они знали только этот, античный путь к Абсолютному» [16, 407]; и этот путь есть путь к Богу как идее, основанию и средоточию космического лада, строя, Гармонии, завершенной полноты. «Идеализм ограничивался учением о Всеединстве» [16, 409]. В соответствии с пантеистическими противоречиями идеализм «странным образом окрашивался в акосмические тона. Всего ярче тогда, когда замысел безусловного обоснования конкретного мира осуществлялся с наибольшей последовательностью. Ибо тогда все эмпирическое торопливо перелagается в *абсолютный план* (курсив мой – Т.Ч.) <...> Эмпирические связи становятся призрачными и излишними <...> мир как бы застывает. Или должен застыть, остановиться, как прекрасное видение... Пафос формы приводит к понятию конца или предела; форма и есть предел, как заметили еще пифагорейцы, и предел имманентный <...>. Мир извечно замкнут своей формой, точно зафиксированной системой форм <...> Можно говорить об эстетическом детерминизме идеалистической философии. Он предрешается учением о мире как органическом и замкнутом целом» [16, 409-410]. Для музыки это означает, что единство звука и внезвуковых реалий, материальность самого звука покидаются ради обретаемой в звуке природной гармонии как проявления божественного начала. Так утверждается тождество музыки и гармонии – в широком смысле слова. В идеализме имеет место и отвлечение от времени как от эмпирической неполноты; время превращается в архитектурный план. Музыкальная форма, таким образом, по материальной природе своей обусловленная звучанием и временем, оказывается абстрактной статической конструкцией, «побеждающей» и звук, и время. Музыкально-эстетические воззрения XX века, развертывающиеся в том же русле, углубляют ограниченность данной концепции, делают более явственными ее кризисные черты.

Как религиозная система, немецкий идеализм в качестве основания философии музыки нуждается в религиозном же осмыслении; критика его может быть только

религиозной<sup>21</sup>. В настоящий момент трудно указать те силы в отечественном музыкознании, которые способны были бы участвовать в данном процессе, направляя, тем самым, осмысление сущности музыкальной формы по иному пути. Во-первых, сегодня слишком велика инерция прошлого. Означенная традиция, как представляется, еще долго будет себя договаривать музыковедческим языком. Во-вторых, нынешнее стремление обрести более надежный фундамент музыковедческих обобщений, как обычно, в подобных случаях, выводят на первый план те течения, которые не требуют кардинальной мировоззренческой и философской перестройки научно-музыковедческого сознания, которые в лучшем случае родственны – генетически и типологически – классической немецкой философии, в худшем представляют собой «комплекс наднаучных спекуляций», нанизанных на общий пантеистический стержень с привлечением и обращением, по выражению Т.В. Чередниченко, к «эклектичным интеллектуальным сувенирам чуть ли не в духе Блаватской и Рериха». Из русской религиозной философии «серебряного века», соответственно, отбирается то, что в разной степени находится на векторе удаления от главного события истории – Боговоплощения, нового действия Бога в мире и богословского их осмысления. Последнее, как «сложное, многомотивное, антиномическое для разума учение, – по словам о. С. Булгакова, – упрощается, приспособливается к постижению разума, рационализируется и тем самым извращается».

Пока общезначимый фундамент не обретен, приходится полагаться, по большей части, на здравый смысл и, главное, музыкальный опыт. На них, преимущественно и основывается следующее краткое рассуждение о сущности музыкальной формы и ее отношении с жанром.

Как явление культуры музыкальное искусство по-своему призвано исполнять роль *возделывания* по отношению к жизни, содействовать ее совершенствованию и одухотворению, то есть формованию; причем не только в структурном, гармонизирующем смысле слова, но и, что называется, в тематическом, а также в деятельностном, коммуникативном, антропологическом и т.д. Музыка XVIII - XIX веков с ее победой художественной функции над практически-прикладными, созидавая автономный художественный мир во множестве своих произведений, от возделывающего назначения по отношению к жизни (вопреки иным эстетическим суждениям) не отказывалась, числа его в составе своей *идеи* и имея своим *художественным предметом*, который, по словам И.

---

<sup>21</sup> Что и осуществлено в русской религиозно-философской мысли прот. Георгием Флоровским, в частности, в статье 1930 года «Спор о немецком идеализме», на которую мы ссылались.

Ильина, есть не менее как «прорекающийся отрывок мирового смысла» [17, 321]<sup>22</sup>. Осуществляется, воплощается эта идея<sup>23</sup>, в отличие от культурно-практической деятельности, опосредованно, воздействуя, прежде всего, на «венец всего живущего» - человека.

О *форме* - воплощении идеи в материи, ее образе, отпечатке - нужно сказать, как минимум, две вещи. Во-первых, форма имеет две стороны. Сторона, которой форма обращена к идее, образует *содержание*; та, которой она обращена к материи – *выражение*. Форма не отображает содержание, но обладает им; именно поэтому, по словам Ф. Т. Фишера «нельзя их отделить». Содержание – воплощенная идея - содержит вещь; оно – содержащее (вместе с идеей) а не содержимое. Если эта вещь – музыкальное произведение, то содержание имеет в виду всю его полноту – не только «образ», но и звук. Выражение образует материальный слой формы. Поскольку материя музыки интонационна, то и выражение связано не только со звуками, но и с «образами».

Во-вторых, способ формования имеет не одно, а два крыла: одно из них гармонизирующее, другое – возводящее, одухотворяющее. Форма не есть только гармония, она осуществляет также и *анагогическое* воздействие на материал. Если приемы гармонии и следствия их проявления известны и систематизированы, в частности, в области композиционных свойств музыкальной формы, то анагогический принцип формования еще ждет своего систематического изучения. Впрочем, если иметь в виду ориентированность звучаний на воспринимающие способности человека, а также «этосы и аффекты», стоящие за звуком и проявляющие себя в целостной интонации, это изучение уже имеет свой фундамент.

Таким образом, проявления формы не ограничиваются совершенством звукового тела. Форма не тождественна целостной звуковой структуре; формованию подлежит вся глубина музыкальной интонации. Речь идет не о диаде «форма в тесном – форма в широком смысле слова», не о внутреннем семиотическом «механизме» формы. Музыкальная форма не сводится ни к той, ни к другой, ни к обеим вместе. «Живая форма» (выражение А. Шнитке) многоаспектна, ибо есть явление полноты музыки. Среди ее составляющих – захватывающая виртуозность композиторского и исполнительского мастерства, качество художественного восприятия, полнота художественной коммуникации, существенность переживаний вовлеченных в нее субъектов, осмысленность

<sup>22</sup> Об эстетических взглядах Ильина см. [18], [19].

<sup>23</sup> «Идея» здесь не отождествляется с авторским замыслом конкретного произведения, но понимается как назначение музыки в целом.

и одухотворенность жизненных реалий, попавших в орбиту данного художественного мира и др. Форма как образ идеи открывает перспективу иной, лучшей, жизни. В этой многоаспектности, в некоторых точках приложения своих усилий форма не может не соприкоснуться с жанром как типом взаимосвязи и единства звуков с тем, что стоит за звуками. И здесь мы возвращаемся к жанровому аспекту музыкальной формы.

Жанр входит в систему формы со стороны ее материи и соответствующих ей, предпочитаемых, предполагаемых ею способов преобразования. Тем самым, жанр изнутри самой формы в качестве одного из ее составляющих диктует направление музыкального формирования, в том числе и в композиционно-структурном отношении. Участвует жанровый аспект формы и в осуществлении ее анагогической направленности. Опорой для формирования в этом отношении может служить представление об иерархическом соподчинении музыкальных жанров. Актуальное для классической музыки, оно по большому счету не потеряло своего значения и до настоящего времени: одно дело жанровая стилистика танго, другое – хорала и пр. Разумеется, жанровый аспект формы не тождествен жанру как таковому. В рамках формы он подчинен действию собственных принципов художественного формирования - гармонизирующего и анагогического.

Итак, проблема обозначена и ждет своего всестороннего осмысления.

#### **Список использованных источников**

1. Праут Э. Прикладные формы. Пер. с англ. 2-е изд. М., 1917. [Praut Je. Prikladnye formy. Per. s angl. 2-e izd. M., 1917.]
2. Dahlhaus C. Gattung // Brockhaus Riemann Musiklexikon in 2 Bd. / Hrsg. Dahlhaus C. und Eggebrecht H. H. Band 1. Wiesbaden/Mainz, 1978.
3. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. М., 2006. [Holopov Ju. N. Vvedenie v muzykal'nuju formu. M., 2006.]
4. Вейдле Вл. Умирание искусства // Самосознание европейской культуры XX века / Сост. Р. А. Гальцева. М., 1991. [Vejdle Vl. Umiranje iskusstva // Samozoznanie evropejskoj kul'tury XX veka / Sost. R. A. Gal'ceva. M., 1991.]
5. Кириллина Л. Формы некоторых произведений Бетховена в связи с музыкально-теоретическим учением XVIII века // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа / Сб. трудов. Вып. 132. М., 1994. [Kirillina L. Formy nekotoryh proizvedenij Bethovena v svjazi s muzykal'no-teoreticheskim ucheniem XVIII veka // Problemy muzykal'noj formy v teoreticheskih kursah VUZa / Sb. trudov. Vyp. 132. M., 1994.]

6. *Кириллина Л. В.* Бетховен. Жизнь и творчество. Т. 2. М., 2009. [Kirillina L. V. Bethoven. Zhizn' i tvorchestvo. T. 2. M., 2009.]
7. Филипп Гершкович о музыке. М., 1991. [Filipp Gershevik o muzyke. M., 1991.]
8. *Стручалина Э.* О вокальной форме у Шуберта // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа / Сб. трудов. Вып. 132. М., 1994. [Struchalina Je. O vokal'noj forme u Shuberta // Problemy muzykal'noj formy v teoreticheskikh kursah VUZa / Sb. trudov. Vyp. 132. M., 1994.]
9. *Юдина М. В.* Вы спасаетесь через музыку. М., 2005. [Judina M. V. Vy spsaetes' cherez muzyku. M., 2005.]
10. *Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993. [Medushevskij V. Intonacionnaja forma muzyki. M., 1993.]
11. *Dahlhaus C.* Formenlehre und Gattungstheorie bei A. B. Marx // Festschrift H. Sievers / Hrsg. G. Katzenberg. Tutzing, 1978.
12. *Холопова В. Н.* Формы музыкальных произведений. Спб, 1999. [Holorova V. N. Formy muzykal'nyh proizvedenij. Spb, 1999.]
13. Музыкальная эстетика Германии XIX века. Т. 2 / Сост. Ал. В. Михайлова и В. П. Шестакова. М., 1983. [Muzykal'naja jestetika Germanii XIX veka. T. 2 / Sost. Al. V. Mihajlova i V. P. Shestakova. M., 1983.]
14. *Бобровский В.* Функциональные основы музыкальной формы. М., 1978. [Bobrovskij V. Funkcional'nye osnovy muzykal'noj formy. M., 1978.]
15. *Ларош Г. А.* Избранные статьи. Выпуск 2. Л., 1975. [Larosh G. A. Izbrannye stat'i. Vypusk 2. L., 1975.]
16. *Флоровский Георгий*, прот. Спор о немецком идеализме // прот. Гергий Флоровский. Вера и культура. Санкт-Петербург, 2002. [Florovskij Georgij, prot. Spor o nemeckom idealizme // prot. Gergij Florovskij. Vera i kul'tura. Sankt-Peterburg, 2002.]
17. *Ильин И. А.* Художник и художественность // И. А. Ильин. Собр. Соч.: В 10 т. Т. 6. Кн. 2. [Il'in I. A. Hudozhnik i hudozhestvennost' // I. A. Il'in. Sobr. Soch.: V 10 t. T. 6. Kn. 2.]
18. *Чернова Т. Ю.* Слово И. А. Ильина о «художественном предмете» в музыкально-эстетических параллелях и отголосках // Вестник ПСТГУ. V: I. М., 2007. [Chernova T. Ju. Slovo I. A. Il'ina o «hudozhestvennom predmete» v muzykal'no-jesteticheskikh paralleljah i otgoloskah // Vestnik PSTGU. V: I. M., 2007.]

19. Чернова Т. Ю. «Художественный предмет» и Соната ор. 25 № 2 Н. К. Метнера // Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сборник научных статей / Сост. В. В. Медушевский. Москва – Уфа, 2007. [Chernova T. Ju. «Hudozhestvennyj predmet» i Sonata or. 25 № 2 N. K. Metnera // Metodologicheskaja funkcija hristianskogo mirovozzrenija v muzykoznanii. Mezhvuzovskij sbornik nauchnyh statej / Sost. V. V. Medushevskij. Moskva – Ufa, 2007.]