

Key words: genre- and stylistic dichotomy, textual transitivity, dialogue at the level of style, dialogic field.

Марія Романець

ФОРМЫ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ АВТОЦИТАТЫ (НА ПРИМЕРЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МОРИСА РАВЕЛЯ)

Цитирование – своеобразный феномен, известный человечеству с древних времен. Сама идея заимствования чужого текста, так же как и способы его введения, обусловлены различными факторами. В одних случаях, дабы подтвердить правильность своих суждений, мы прибегаем к умозаключениям более авторитетных исследователей. При расхождении же взглядов высказывание оппонента приводится с целью его последующего опровержения. Солидаризируясь или дискутируя, соглашаясь или опровергая, мы невольно вступаем в диалог с автором текста, к которому апеллируем.

Музыковедение рассматривает «цитатность» в контексте более общей проблемы «чужого слова». Однако особое место в этой бескрайней по охвату области связей «своего» и «чужого» занимает прием «автоцитирования», так как, с одной стороны, «автоцитата» является разновидностью цитаты и связана с «воспроизведением в данном тексте фрагментов другого» [4], с другой же, мы имеем дело не с «чужим» высказыванием, а со своим собственным. Парадоксальность такого сочетания вызывает ряд вопросов, в числе которых: каковы сущностные характеристики «автоцитаты», в чем заключается специфика их проявления, как соотносятся между собой явления цитирования и автоцитирования?

Формы функционирования автоцитат, многообразие и индивидуализированность их семантических, синтаксических и композиционных функций до настоящего времени не становились предметом специального изучения. Поэтому **актуальность** темы статьи обусловлена, с одной стороны, распространенностью приема автоцитирования в композиторской практике и, с другой стороны, неосвещенностью вопросов, связанных с данным феноменом, в современной музыкальной науке. **Новизна** исследования заключается в попытке рассмотреть на конкретном музыкальном материале специфику автоцитаты как особого типа заимствования, дифференцировать

автоцитаты на виды по совокупности различных параметров, проследить формы их функционирования в художественном творчестве.

Среди композиторов, тяготеющих к цитированию собственных произведений или их фрагментов, выделяется фигура Мориса Равеля. Органичность данного метода для французского мастера определила выбор его произведений в качестве **материала исследования**: в работе проанализированы оркестровая версия «Паваны почившей инфанте», балет «Сон Флорины», первая и вторая оркестровые сюиты из балета «Дафнис и Хлоя», Первый фортепианный концерт *G-dur*.

Цель работы – рассмотреть автоцитаты в творчестве Равеля с учетом их основных параметров – материала, границ, масштаба, способа преобразования.

В разнообразных источниках предлагается множество дефиниций понятия «*цитата*» – сходных или даже буквально повторяющих друг друга. Так, оно из них принадлежит С. И. Ожегову: «Цитата – точная, буквальная выдержка из какого-н. текста» [6, с. 804]. Практически идентичные формулировки находим во многих словарях и энциклопедиях. Анализ имеющихся определений позволяет сделать вывод о том, что базовыми элементами цитирования являются: во-первых, **заимствование** текста, во-вторых – **точное** его **воспроизведение**, в-третьих – **локальный характер** данного процесса, т. е. воспроизводится не весь текст, а какой-то его фрагмент.

В музыковедении, где проблема взаимодействия «своей» и «чужой» речи также весьма актуальна, мы находим два значения цитаты – узкое и широкое. Цитирование в узком понимании представляет собой «перенос фрагмента чужого текста в свой текст» [1, с. 154]. Широкое понимание подразумевает «вообще любое заимствование, неважно чего именно и с какой степенью точности» [4]. Нам близко широкое понимание цитаты, актуализированное эпохой постмодернизма. Об этом пишет и Б. Сюта, понимающий под цитатой «не только вкрапление одного текста в другой, но и потоки кодов, жанровые связи, тонкие парафразы, ассоциативные отсылки, едва уловимые аллюзии и т. п.» [8, с. 69].

Признаки, определяющие сущность цитаты, условно можно разграничить на две группы. Первую группу составляют признаки, относящиеся к «*тексту-донору*», т. е. тексту, являющемуся источником цитаты, признаки второй группы репрезентируют «*текст-реципиент*»¹ –

¹ Термины «текст-донор» и «текст-реципиент» принадлежат А. Денисову [4].

новый текст, в котором цитируемый материал находит свое воплощение. В условиях единства авторства текста-донора и текста-реципиента не все параметры цитирования сохраняют свою актуальность, поэтому наиболее значимыми для автоцитаты мы предлагаем считать следующие параметры:

- 1) *материал*, который может быть представлен как музыкальным текстом, так стилем или жанром;
- 2) *масштаб*, фиксирующий внимание на полноте воспроизведения первоисточника;
- 3) *границы*, указывающие на «количественное» соотношение старого и нового текста;
- 4) *способы работы* с цитируемым объектом, среди которых, в соответствии с концепцией Л. Гавриловой, выделяются: (1) редакция; (2) повторное чтение; (3) цитата, как порождающий текст; (4) цитата как знак [2, с. 163].

В творчестве Мориса Равеля автоцитаты дифференцируются, прежде всего, по их границам. Случаи совпадения границ цитаты и «нового» текста позволяют говорить о *макроцитате*, представляющей собой новое прочтение собственного сочинения. В творчестве Равеля такое прочтение имеет три вектора: (1) создание новой версии, отличающейся от текста-донора лишь темброво-фактурными параметрами; (2) тембровое переинтонирование собственных сочинений с дополнением музыкального материала и изменением их композиционного и жанрового статуса; (3) отбор фрагментов текста-донора с последующей их композиционной «реорганизацией».

Первому вектору соответствует оркестровка Равелем фортепианной пьесы «Павана почившей инфанты». Преобразование первоисточника здесь осуществляется в нескольких направлениях: колористическое обогащение звучания; укрупнение деталей, скрытых в фортепианной фактуре; маркирование границ формы и выстраивание тембровой логики драматургического развития.

Создание балета «Сон Флорины», возникшего на основе фортепианной сюиты «Моя матушка-гусыня», отвечает второму вектору, так как включает, наряду с оркестрованной музыкой пяти пьес первоисточника, два дописанных номера («Прелюдия» и «Танец прялок и сцена»), основанных на самостоятельном материале. Цементируют форму, наряду с сюжетным развертыванием, интонационные связи, имеющиеся между фортепианным циклом и дописанными частями. Это трехкратное проведение темы Матушки-Гусыни (в начале Прелюдии, в конце первой

картины, подводящей непосредственно к сказкам, и в конце балета), а также использование второй темы «Паваны Спящей Красавицы» в качестве одного из тематических элементов Прелюдии.

К третьему вектору относится создание двух оркестровых сюит на основе балета «Дафнис и Хлоя». Оно не сопряжено у Равеля с композиционной «реорганизацией» музыкального материала, однако «изъятие» музыки, характеризующей второстепенных персонажей, укрупняет идейную концепцию первоисточника, позволяя показать крупным планом главных героев буколического романа. С другой стороны, этот же факт способствует внутренней целостности сюит: в каждой из них движение оказывается направленным от медленного к более быстрому, в результате чего формируется крещендирующий профиль формы.

Воссоздание минимального репрезентирующего элемента текста-донора дает основание говорить о *микроцитате*¹. В Первом фортепианном концерте Равеля они различаются по материалу (автоцитаты текстовые и стилевые), границам (целостные темы, отдельные мотивы, нетематические элементы музыкальной ткани, разделы форм) и масштабу (один или несколько сохраненных параметров).

Тип автоцитаты – макро и микро – тесно связан у Равеля со степенью точности её воспроизведения. Если в макро-автоцитатах текст первоисточника практически не меняется, то в микро-автоцитатах текст-донор подвергается значительному переосмыслению, что заставляет говорить не столько о цитатах, сколько об аллюзиях. Преобладание аллюзий над точными автоцитатами, на наш взгляд, можно объяснить огромным творческим потенциалом Равеля, который не позволяет ему повторяться. Автоцитата для него – способ сказать что-то новое, оттолкнувшись от сказанного ранее. С другой стороны, аллюзивная подача автоцитат резонирует с эстетикой импрессионизма, культивирующего искусство намека, недосказанность, призванную пробудить фантазию слушателя.

Важнейший вопрос, который нельзя обойти стороной, говоря об автоцитатах, – мотивы, заставляющие композитора повторно обращаться к

¹ Выявление микроавтоцитат в творчестве того или иного композитора требует досконального знания его музыкального наследия. Не считая себя настоящими «знатоками» творчества М. Равеля, мы опираемся на указания В. Жарковой, содержащиеся в ее монографии «Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля» [5].

«своему» слову. Таковые, на наш взгляд, целесообразно разделить на две группы – внешние и внутренние. Внешние мотивы связаны с моментами практической деятельности композитора: специальный заказ, желание расширить слушательскую аудиторию, использование нереализованной (или неудачно реализованной) творческой идеи. Так, например, к «Хабанере» из неизданного цикла «Слуховые ландшафты» Равель обратился спустя 12 лет (1907 г.): не желая терять удачную, на его взгляд, музыкальную идею, композитор включил материал пьесы в «Испанскую рапсодию». В эпистолярном наследии Равеля [7] не удалось найти ни одного письма, датированного 1912 годом – годом, в котором фортепианный цикл «Моя Матушка Гусыня» был поставлен в виде балета. Однако, нам известно, что в это время Равель усиленно работал над балетом «Дафнис и Хлоя», который был заказан С. Дягилевым еще в 1907 году. «Дафнис» продвигалась медленно, сроки сдачи были нарушены. Следовательно, можно предположить, что преобразование фортепианной сюиты «Моя Матушка Гусыня» в балет «Сон Флорины» было обусловлено стремлением восполнить пробел, образовавшийся в репертуаре русской труппы.

Внутренние же мотивы трудно свести к какой-либо «схеме», они порождены стремлением углубиться в себя, выявить в уже написанных сочинениях скрытые смыслы, попытаться опробовать найденные звуковые формы в ином жанровом, драматургическом, семантическом контексте. Тем не менее, представляется возможным выделить у Равеля два принципа, определяющих подход к цитируемому материалу: игровой, связанный с ироническим отношением к тексту-донору, и реминисцентный, отражающий ностальгические чувства автора. Для Равеля более характерны иронические переосмысления ранее написанных произведений. Так, «Фанфары», которые в балете «Веер Жанны» открывали «парад пародий», в концерте предвосхищают героическую тему, а нисходящий пассаж, органично завершавший в первой части скрипичной сонаты стремительное движение, в концерте нарочито «обрывает» явно затянувшееся кадансирование. Вместе с тем, Равелю не чужды и ностальгические настроения. Ярчайший пример тому – воссоздание во второй части Концерта *G-dur* лирического, хрупкого, меланхолического образа одного из наиболее ранних фортепианных произведений – «Паваны почившей инфанте». В. Жаркова пишет: «аллюзии к “Паване почившей инфанте” символично венчают творческий

путь композитора, соединяя в единое целое образы детства, творческой юности и зрелости»[5, с. 472].

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. / М. Арановский. – Л. : Сов. композитор, 1979. – 288 с.
2. Гаврилова Л. Семантические грани цитаты в творчестве Ацио Корги / Л. Гаврилова // Семиотика художественной культуры: Образ России в межкультурной коммуникации: Материалы международной научно-практической конференции. – Кемерово – Санкт-Петербург: ОАО Кемеровский полиграфический комбинат. – 2009. – С. 160–172.
3. Денисов А. О структурных трансформациях цитаты в музыке XX века / А. Денисов // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Tsitata_XX.htm
4. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования / А. Денисов // [Электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Tsitata_kontekst.htm
5. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера): монография / В. Жаркова. – К.: Автограф, 2009. – 528 с. : ил.
6. Ожегов С. Словарь русского языка / С. Ожегов. – М.: Русский язык, 1978. – 846 с.
7. Равель в зеркале своих писем / Пер. с франц.: Сост. М. Жерар, Р. Шалю. – Л.: Музыка. – 1988. – 248 с.
8. Сюта Б. Текстові взаємодії: один з основних засобів організації музичної цілісності / Б. Сюта // Сюта Б. Проблеми організації художньої цілісності в українській музиці другої половини ХХ століття. – К., 2004. – С. 67-79.

Романець Марія. Форми функціонування автоцитати (на прикладі творчості М. Равеля). В статті виявляється специфіка автоцитати як особого типу заїмствования, проводиться диференціація автоцитат на види по сукупності різних параметрів, а також прослідковуються форми їх функціонування в художественном творчестве.

Ключевые слова: цитирование, автоцитата, творчество М. Равеля, текстовые заимствования, первоисточник, тембровое переинтонирование.

Романець Марія. Форми функціонування автоцитати (на прикладі творчості М. Равеля). У статті виявляється специфіка автоцитати як особливого типу запозичення, проводиться диференціація автоцитат на види за сукупністю різних параметрів, а також простежуються форми їх функціонування у художній творчості.

Ключові слова: цитування, автоцитата, творчість М. Равеля, текстові запозичення, першоджерело, темброве пере інтонування.

Romanets Maria. Forms of autocitation functioning (on example of the Maurice Ravel's works). In the article «autocitation» is regarded as a special type of borrowing, on the one hand, typologically related to a wider phenomenon of citation, on the other hand, having the specific differences. Among the features that define the essence of quote, the most relevant in terms of unity of authorship attribution of the donor-text and the recipient-text are the following: material, scale, boundaries and how to work with a quoted object. Given these parameters analyzed in the article of functioning autocitation in works of Maurice Ravel (orchestral version of «Pavane deceased Infante», ballet «Dream of Florine», orchestral suite from the ballet «Daphnis and Chloe», Piano Concerto G-dur). Coincidence of boundaries of the quotes and the «new» text suggests makrocitation representing a new reading of his own. In Ravel 's work this reading has three vectors: (1) creating a new version that is different from the text – only donor timbre and textural parameters, (2) the timbre reintonation own compositions with the addition of musical material and a change in their composition and genre status, and (3) selection text fragments of the donor, followed by their compositional reorganization. «Mikrocitation» associated with reconstruction of the minimal representative element of the donor-text, are discussed on the example of the Ravel's First Piano Concerto. Cases occurring of autocitation here differentiated by material (text and style of autocitation), boundaries (holistic themes, individual motifs, elements of musical tissue, sections of forms), scale (one or more saved settings). Type of Ravel autocitation related with the degree of accuracy of its playback: in macrocitation the original text does not practically change, in microcitation text-donor undergoes significant rethinking, what make us speak not so much of quotes, but about the allusions. In the work also raised the question of the external and internal motives that lead composer reapply to «own» word. External motives related to the moments of composer's practice (special order, a desire to expand the listening audience, the use of poorly implemented creative ideas). Internal motives generated by desire to delve deeper into himself, to reveal to the already written opuses hidden meanings, to test the founded sound forms in other genre, dramatic, semantic context.

Key words: quote, autocitata, creativity Ravel, text loans, source, timbre pereintonirovanie.