

*Чернобривец Петр Анатольевич*

кандидат искусствоведения  
доцент кафедры теории музыки  
Санкт-Петербургской государственной консерватории  
им. Н.А. Римского-Корсакова

## О СУЩНОСТИ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА». КРАТКОЕ РАЗМЫШЛЕНИЕ

Музыкальная форма... – Ее реализация неизбежна, поскольку востребовано продуктивное воплощение художественного замысла. Нет этого результата – значит, нельзя и говорить о создании полноценного, законченного произведения: «наивысшего», совершенного объекта Музыки.

Представляется, что всякий объект имеет собственную форму (в которой мы его и *воспринимаем*). Из этого следует, что сам факт объективации необходимо влечет за собой оформление. И с этим трудно поспорить. Однако хорошо известно, насколько сложен, внутренне противоречив, неоднозначен с точки зрения своего действительного содержания музыкальный объект...

Наверное, удобно было бы осуществить сопоставление с иными объектами, либо относящимися, либо не относящимися к сфере художественного творчества. Наиболее понятно и адекватно высказанное положение «иллюстрируется» в тех случаях, когда мы оцениваем образцы архитектуры, скульптуры, живописи – и близкие к ним. Цель зодчества - «созидание формы». Здесь (равно как и в предельно абстрагированных выражениях «изобразительных идей» скульптуры, живописи и т.д.) она во многом *символизирует* объект, «вбирая» существенную часть его смысла. Однако основная причина еще проще: все три примера относят, в первую очередь, к зрительному восприятию<sup>1</sup>. *Реальная* форма – **видима**, либо **осязаема**. Слышимая, читаемая, произносимая... - Форма ли это в строгом смысле слова? Тем более, ощущаемая на вкус, обоняемая... Последние «случаи» вообще парадоксальны. И,

---

<sup>1</sup> Хотя, разумеется, иные «способы» восприятия не только возможны, но и актуальны.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

благо, нам нет никакой необходимости «исследовать» подобные аллюзии при обращении к миру Музыки.

Именно поэтому, утверждая, что любой объект имеет форму, мы сделали небольшую оговорку: «представляется...». – Ведь не всякая данность познается зрительно, либо осязательно. Иногда мы, по крайней мере, обладаем более или менее достоверной информацией: о возможности видеть и осязать. Но есть и такие способы *мысленного восприятия* условно материальной сущности, которые не относят напрямую к «деятельности» какого-либо органа чувств. В таком случае невольно подключается «внутреннее зрение», «внутрипробуждаемое осязание». Однако заметим: это чаще всего относится к объектам, являющимся нам цельно, в единый момент времени. – Значит, здесь вряд ли возникнет ассоциация с музыкальным произведением.

Иногда и достаточно «явное» внешнее образование, однозначно доступное взгляду, может быть очень протяженным. В таком случае мы не сразу получаем о нем полное представление. Но при этом - не предполагаем, что сама *форма организуется* во времени, как в музыке; она только *познается* постепенно.

В условиях звукового восприятия (в том числе – при «соприкосновении» с образцами высокого искусства) подчас присутствуют и зрительные, и даже осязательные<sup>1</sup> ощущения. Однако они «обрывочны», они практически всегда связаны с конкретным моментом интенсивного переживания. На такой основе уж точно не возникнет оформленное единство.

Суммируя вышесказанное, закономерно задать вопрос: о каком феномене мы рассуждаем? – На первый взгляд, проблема не столь уж велика. В музыкознании<sup>2</sup> существует великое множество общеупотребимых терминов, значение которых не выражается в точности искомым «словом» или «словосочетанием». Иногда этот грех – «от рождения», иногда проблема обнаружи-

---

<sup>1</sup> Разумеется, гораздо реже и менее систематично, менее предсказуемо.

<sup>2</sup> Да и не только в музыкознании.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

вается по прошествии длительного периода, когда становится очевидным несоответствие данной формулировки современным научным взглядам. Быть может, рассматривая музыкальную *форму*, мы имеем в виду *нечто большее* и *нечто более сложное?*..

Вполне традиционно использование синонимов: структура, строение музыкального сочинения, композиция... Но в первом случае «высвечивается» лишь одна составляющая многогранного, многоаспектного явления: за основу берется принцип и результат членения. Во втором случае также имеется в виду близкий (чуть более «широкий») взгляд. В третьем – подчеркивается «распределение», «соотнесение» составляющих, наличие некоей перспективы, ассоциация с живописным замыслом. Однако нашему «взору» так и не представляется полноценная картина.

При желании, можно было бы привести громадный ряд определений музыкальной формы. Некоторые из них обнаруживают общность. Но нередко можно констатировать и существенные различия. Приведем некоторые формулировки<sup>1</sup>, дабы осознать, сколь многообразно трактуется данный феномен.

Ю.Н. Тюлин: «В широком смысле форма представляет собой *художественно организованное воплощение идейно-образного содержания в специфических музыкальных средствах*»<sup>2</sup>. «...под формой в тесном смысле подразумевается сама *художественная организация музыкального материала*». <...> «...мы сталкиваемся с двусторонним ее значением – как *структуры произведения* и как *процесса развития музыкального материала*»<sup>3</sup>.

Л.А. Мазель: «Под музыкальной формой в широком смысле слова понимается целостная, организованная система музыкальных средств, примененная для воплощения содержания произведения»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> На которые имеет смысл ориентироваться.

<sup>2</sup> Музыкальная форма. Общая ред. Ю.Н. Тюлина. М., 1974. С. 6.

<sup>3</sup> Там же. С. 9-10.

<sup>4</sup> Л.А. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 20.

И.В. Способин: «Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени».

Т.С. Кюрегян: «Музыкальная форма – это сложное понятие, чей смысл раскрывается в коррелятивных парах: *материал – форма* и *форма – содержание*». <...> «Форма – это не только звуковыраженное содержание вообще; более конкретно – это общий принцип такого звуковыражения, характер организации звуков во временном и высотном аспектах; еще конкретнее – общее построение произведения (то есть количество частей, их соотношение, иначе говоря, план, схема формы); и совсем конкретно – форма есть индивидуальное выполнение данного музыкального произведения»<sup>1</sup>.

Е.А. Ручьевская: «...общеизвестен тезис о ее двуединстве – форма в широком смысле слова как *совокупность выразительных средств* и форма в тесном смысле слова как *композиция*. И форма в широком смысле слова (каждый из ее элементов), и форма в тесном смысле слова (композиция) представляют собой диалектическую взаимосвязь и взаимопротивоположность двух начал, которые соотносятся между собой как конкретное и абстрактное, вариант и инвариант, данность и схема, явление и закономерность»<sup>2</sup>.

Е.В. Назайкинский<sup>3</sup>: «В широком смысле музыкальной формой называют комплексную организацию всех средств в произведении, направленную на воплощение содержания и на донесение его до слушателя»<sup>4</sup>. «Музыкальная композиция – это реализованный в произведении временной план его развертывания, характеризующийся в рамках высшего масштабного

<sup>1</sup> Т.С. Кюрегян. «Форма в музыке XVII – XX веков». М., 2003. С. 7.

<sup>2</sup> Е.А. Ручьевская. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб., 1998. С. 23-24.

<sup>3</sup> Для Е.В. Назайкинского особенно принципиальным представляется сопоставление понятий «музыкальная форма» и «музыкальная композиция». Поэтому имеет смысл привести оба определения.

<sup>4</sup> Е.В. Назайкинский. Логика музыкальной композиции. М., 1982. С. 46.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

временного уровня восприятия особым ритмом в последовании частей, их функциональными соотношениями, и служащий наряду с другими сторонами целям воплощения художественного содержания и управления слушательским восприятием»<sup>1</sup>.

Как уже говорилось, этот ряд можно продолжить. Но мы уже способны оценить сам принцип соотнесения друг с другом различных взглядов. Для многих определений характерно противопоставление двух трактовок, обобщенной и конкретной: «в широком смысле...» и «в тесном смысле...». При этом первая – воистину «безразмерна», вторая же явно «недостаточна», «ограниченна». По крайней мере, следует согласиться, что форма, *в строгом значении* – не есть процесс развития, не есть система музыкальных средств, не есть звуковыраженное содержание, не есть выполнение произведения, и она все-таки «не сводится» лишь к его строению. Форма – есть нечто иное, если мы не считаем, что само «слово» не вполне удачно, ибо искажает смысл. Но внутренний голос говорит: оно как раз очень уместно, оно полностью соответствует сути...

Любопытно, что ни в каком ином виде искусства нет столь подробной, строгой<sup>2</sup> градации форм, с попыткой дать точные названия, четко «отделить» один тип от другого и т.д. Конечно, есть отдельные «обозначения» и в поэзии, и в архитектуре, и в живописи. Но такой систематичности не наблюдается; кроме того, подчас речь идет о перечислении жанров. Создается впечатление, что именно отсутствие конкретности<sup>3</sup>, а также желанной «зримости» заставляет нас *искать и находить* предельно выраженную, осознанную форму. И это является своеобразной психологической компенсацией. Как мы уже утверждали, создание произведения творчества – во многом процесс оформления. И в неординарных условиях жажда оформленности еще более велика, чем в условиях относительно комфортных (которые представляют, например,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 49.

<sup>2</sup> По крайней мере, откровенно претендующей на строгость.

<sup>3</sup> Точнее, предельно малая степень конкретности.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

архитектура или скульптура). Даже тогда, когда какая-либо относительно устойчивая музыкальная форма исторически себя изживает, по сути, умирает<sup>1</sup>, авторы упрямо и настойчиво обращаются к ней, «цепляются» за нее, при этом искажая очертания до неузнаваемости.

На самом деле, «жесткая» классификация вряд ли возможна в музыке. Даже упорядоченно представляя самые «известные» структуры, приходится делать множество оговорок и комментариев. Никакого цельного «ряда», выстроенного согласно единому принципу, уж точно не получится. Необходимо разделить, с одной стороны, менее масштабные и более масштабные композиции, с другой стороны, более строгие и более свободные. Но в первом случае дело не только и не столько в различном количестве времени, материала, развития и т.д., но, прежде всего, в тотальном несоответствии организующих принципов. Да и само внешнее соотношение будет оцениваться неоднозначно. Согласно элементарной логике, к «условно малым» формам следовало бы отнести «всевозможные» одночастные, двухчастные, трехчастные<sup>2</sup>: простые, развитые, сложные. Тогда, по-видимому, к «условно крупным» мы отнесем, прежде всего, вариации, рондо различных типов и сонатную форму<sup>3</sup>. - Очевидно, что такой метод «разграничения» не выдерживает критики. Ведь среди *характерных* образцов сложной трехчастной формы можно найти примеры, впечатляющие с точки зрения объема, уровня развития. Между тем, есть достаточно «скромные» вариационные циклы и даже композиции, представляющие традиционное рондо.

Но и само условие «системности» здесь нарушается. Если градация «одночастные – двухчастные – трехчастные формы» понятна и обоснована, то «построение» следующего ряда объясняется с большим трудом. Вариации

---

<sup>1</sup> Задумается: сколь мал исторический период, в рамках которого присутствуют условия *естественного* воплощения сонатной формы (именно конкретной формы, а не более универсального принципа сонатности, сонатных отношений).

<sup>2</sup> Хорошо еще, что структуры подобного типа, включающие большее количество основных разделов, не являются традиционными и повсеместно распространенными.

<sup>3</sup> Если ориентируемся именно на повторяемые, нормативные структуры, используемые обычно в инструментальной музыке.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

– рондо – сонатная форма... Перед нами всего лишь поверхностное перечисление очень несхожих структур, далеко не всегда соотносимых *по определенному, понятному принципу*<sup>1</sup>. Уже на этих (весьма показательных) примерах видно, что о классификации в прямом смысле слова речь вообще не идет. Налицо представление наиболее типичных, повторяемых композиционных моделей, играющих особую роль в условиях *классицистской стилистики*. Соответственно – не утративших свое значение и в дальнейшем.

Но, как только мы обращаемся к формам смешанным и свободным, встает большой и, на первый взгляд, трудноразрешимый вопрос: распределить «по полочкам» бесчисленное множество уникальных феноменов – задача не только сложная, но и неблагодарная. Если мы при этом обращаемся к произведениям, созданным в XIX или в XX веке, то констатируем наличие процесса модификации (подчас до неузнаваемости...) и даже уничтожения некогда устойчивых стереотипов. Он подобен параллельно протекающему процессу преобразования, разрушения мажоро-минорной системы и рождения (в результате) новых, индивидуальных ладовых отношений, не слишком удобных для моментального определения.

Для всех очевидно, что универсальный метод композиционного анализа не может «сводиться» лишь к поиску более или менее удачной формулировки. Он предполагает комплексный подход, исследование действия самых разнообразных факторов. Из каких же «компонентов» слагается наше традиционное «видение» музыкальной формы? –

Во-первых, мы фиксируем выделение отдельных частей, разделов, подразделов, минимальных единиц. Кроме того, осознаем их количественное (временное) соответствие (либо несоответствие). И, таким образом, создаем представление собственно о структуре. Во-вторых, нас интересует способ их

---

<sup>1</sup> Вариации вообще «стоят особняком». Рондо (как простое рондо, так и высшая форма рондо!) может в целом ряде случаев «подключать» сонатные черты, но может и не «подключать». И с таким же успехом внутри его отдельных образцов обнаруживаются аналогии с ситуациями, традиционными для сложной трехчастной формы.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

непосредственного сочленения: мы определяем так называемые типы связи. В-третьих, мы оцениваем тематические процессы: экспонирования, развития, постепенного изменения общего баланса<sup>1</sup>. Также – тематическую насыщенность или рассредоточенность, большую или меньшую «плотность», «содержательность» тех или иных комплексов. В-четвертых, для нас важен характер музыкального движения внутри произведения: мы сопоставляем устойчивые и неустойчивые, стабильные и нестабильные фрагменты, обращая внимание на «участки концентрации»<sup>2</sup>, ощущаем степень активности, интенсивности устремления. В-пятых, задаемся вопросом, в каких зонах образуются кульминации, а какие знаменуют собой «затишье», «энергетический спад»<sup>3</sup>. В-шестых, мы обращаем внимание на некоторые, казалось бы, «вторичные» признаки того или иного раздела, соотнося их и, тем самым, выстраивая общую картину. Эти «признаки» - жанровая характеристика, размер, темп (если они меняются), динамика, способ фактурной организации, инструментовка (оркестровка), лад, тональность и т.д.<sup>4</sup> В-седьмых, перед нами постепенно, последовательно «предстает» музыкальный сюжет, «рождая» собственную логику, во многом - смысловую, весьма опосредованно связанную с «внешними», структурными предпосылками<sup>5</sup>.

Особую роль мы отводим образующимся тематическим ассоциациям, особенно - осознанным (как автором, так и слушателем), систематизированным, «демонстративным». Иногда нам *кажется*, что именно они и создают форму. В музыке царит культ повтора. – Притом, что в целом ряде конкретных «стилистических зон» его роль предельно мала! Хотя, согласимся: это очевидный структурообразующий признак. Его «воздействие» может быть

---

<sup>1</sup> Тематические функции внутри музыкальной формы.

<sup>2</sup> Динамические функции разделов музыкальной формы (имеющие определенные аналогии по характеру действия с ладовыми функциями).

<sup>3</sup> Это в некоторой степени зависит от процессов, «отнесенных» к двум предшествующим «пунктам», но знак равенства здесь поставить невозможно. Кульминация – не только следствие перехода неустойчивой зоны в устойчивую, либо тематической концентрации. Более того, она может вообще не быть обусловлена данными явлениями.

<sup>4</sup> Мы перечислили самые главные, приоритетные.

<sup>5</sup> Музыкальный сюжет отчасти «включается» в структурные «рамки», отчасти – преодолевает их, противоречит им.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

разнонаправленным. Относительно скорый, а также любой *инерционный* повтор - разграничивая, объединяет. Повтор более отдаленный и, что самое главное, возвращающий, после какого-либо обновления – разделяет, скрепляя. Конечно, временные критерии здесь весьма условны: к первому типу можно отнести «двойное» изложение масштабной сонатной экспозиции, а ко второму – появление третьего раздела миниатюрной трехчастной формы. В первом случае мы будем говорить о наличии строфического принципа<sup>1</sup>, во втором – о репризности<sup>2</sup>. Наиболее сложные для оценки ситуации – представляющие «промежуточный» вариант, когда мы не можем однозначно определиться по поводу одного из значимых фрагментов: это очередная строфа или это реприза? – Например, по поводу третьего проведения в этюде Ф. Шопена f-moll, op. 25 №2, второго проведения в прелюдии А.К. Лядова Des-dur, op. 10 №1 и т.д.

Очевидно, что действие всех этих многочисленных факторов не может быть абсолютно согласованным, гармоничным. Несоответствие (если не откровенный конфликт) возникает почти всегда. Основной вопрос заключается в следующем: выделяются ли среди них приоритетные, доминирующие? Если откровенно выделяются – два, три, не более... - тогда формообразующий ориентир становится явным, и это облегчает процесс конкретного анализа. Если «субординация» перечисленных «компонентов» сомнительна, тогда форма «расплывается» в сознании, и нам становится сложно составить о ней впечатление.

Отметим: в хорошо известных, наиболее стабильных «моделях» доминирующие факторы *различны*. Отсюда – «парадоксальность» прямого сравнения казалось бы близких композиционных типов. Достаточно показатель-

---

<sup>1</sup> При этом надо иметь в виду, что привнесение повторности – лишь один, хотя и важнейший, способ его реализации.

<sup>2</sup> Наверное, ни в том, ни в другом случае невозможно дать «через это понятие» строгое определение формы. «Репризная форма» - всего лишь общая характеристика. «Строфический...» - именно принцип, метод, тип и т.д. По вполне понятным причинам, более однозначно иногда говорят о строфических структурах в вокальной музыке.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

ны две традиционные разновидности трехчастных форм, простая и сложная. В первом случае приоритетны: характер членения, типы связи и активное взаимодействие «устоев» - «неустоев», в процессе направленного движения. Во втором – также важна установка на четкое структурное «разделение» (однако оно выражено сильнее!), также принципиальны типы связи, но большую роль приобретают *масштабные, тематические, тональные отношения разделов*. Казалось бы, можно констатировать и частичное «совпадение». Однако оно «недостаточно» для того, чтобы осуществить строгое, «аспектное» соотношение. Так, всем хорошо известно, что одна из главных «организующих идей» сложной трехчастной формы – идея контрастирования. Хочется сразу же противопоставить факт отсутствия контраста в подавляющем большинстве «классических» простых форм. - Но ведь серединный раздел и там иногда может строиться на новом материале. И некоторая «доля» противопоставления вдруг способна «обнаружиться»... Перечислим основные признаки, благодаря которым мы ощущаем и фиксируем начало средней части. В первой модели<sup>1</sup>: каданс – достаточно резкое усиление движения, концентрация неустойчивости. Во второй модели<sup>2</sup>: каданс – сопоставление, явный контраст. И в том, и в другом варианте подчеркивается разграничение (в том числе, посредством кадансирования). Однако сильнейшие доминирующие факторы проявляются позже, уже в момент вступления следующего участка. *И как раз они мало сопоставимы друг с другом!* В результате, в основе традиционной классификации<sup>3</sup> – исключительно структурный, во многом «количественный» подход. Вы скажете: сие закономерно (ведь именно при таком подходе фиксируется самое существенное различие). – Но как нам оценивать ситуацию, которая гениально «представлена» Бетховеном в медленной части 25 сонаты, в качестве нестандартной, и присутствует у целого ряда

---

<sup>1</sup> В простой трехчастной форме.

<sup>2</sup> В сложной трехчастной форме.

<sup>3</sup> Ее принцип хорошо известен: все определяет строение, размеры и характер внутреннего членения первого раздела.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

авторов, творивших в середине и во второй половине XIX века<sup>1</sup>, уже в виде достаточно *традиционной*? – Когда первый раздел трехчастной репризной формы не выходит за рамки периода<sup>2</sup>, однако характер «включения» середины, способ ее соотнесения с начальным материалом, скорее, «обращает» нас к стереотипу *сложной* трехчастной формы. Видимо, следует говорить о смешанной структуре: сочетающей разные черты? Но согласно «букве определения», *не ориентированного на важнейшие доминирующие признаки*, все это – лишь стандартные образцы *простой* трехчастной формы...

Процесс «выстраивания» художественного сюжета становится доминирующим фактором тогда, когда *организующая* роль всех остальных практически «сводится к минимуму»<sup>3</sup>. Очень часто это связано с действием «составного» принципа чередования разделов, а также с приоритетом сквозного характера развития. Однако любопытно, что даже в некоторых традиционных «моделях», при очень малом влиянии на установление *внешних* структурных рамок, «сюжетная линия» находится постоянно в центре нашего внимания. Это в полной мере относится к сонатной форме. Доминирующие факторы здесь – «динамические», энергетические процессы, типы связи, тональные соотношения. В классицистском («исконном»!) варианте идея экспозиции<sup>4</sup> - реализация «модуляционной идеи» на самых различных уровнях. Тональный переход – осуществляемый в потоке непрерывного, интенсивного движения, с функциональным соотнесением его этапов, с направленной трансформацией музыкального материала и кардинальным<sup>5</sup> изменением изначально «заданных» приоритетов. Очевидно, насколько индивидуально может быть воплощена (и действительно воплощается) эта установка. Как мно-

---

<sup>1</sup> Показательный пример: мазурка Ф. Шопена op. 17 №2.

<sup>2</sup> В бетховенском примере могут возникнуть некоторые сомнения, но, по крайней мере, в количественном отношении эти «рамки» не престапаются.

<sup>3</sup> Именно организующая – ведь сие не означает, что произведение является аморфным по структуре, «атематичным», лишенным тонального развития и т.д.

<sup>4</sup> Которая, собственно, и определяет тип формы.

<sup>5</sup> Воистину кардинальным – уже в условиях бетховенского стиля: именно тогда сонатную драматургию начинает определять *конфликт*, «представленный» в экспозиции.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

го здесь «заложено» вариантов тематических<sup>1</sup>, структурных, динамических отношений! И (что самое главное!) каков будет смысловой, *содержательный* итог? – Это и определяется разворачиванием *сюжета* внутри каждого конкретного образца.

Как мы видим, формообразующих принципов – множество. Их согласование осуществляется достаточно сложно, подчас неоднозначно. - Пожалуй, для доходчивого объяснения наших (в высшей степени неустойчивых) *критериев оценки* разных, в том числе, традиционных, структур наиболее уместным был бы своеобразный аналог 2-й части арии Лепорелло («Со списком»). В одной форме мы ценим, выделяем одни качества, в другой – совершенно иные, подчас мало соотносимые друг с другом. Аргумент: *это*, вне всякого сомнения, *присуще* сонатной форме, а *это*, вне всякого сомнения, *присуще* вариациям и т.д.

Теперь попробуем проанализировать, как реально «действуют» обозначенные факторы. – В первую очередь, следует сравнить эффект «сиюминутный», «моментальный», и эффект обобщающий, в результате некоторого «отстранения». Это касается, в той или в иной степени, каждого из «компонентов». Членение, разграничение мы ощущаем сразу, в тот миг, когда образовалась «цезура». Но мы также стремимся составить мнение, каков целостный «структурный план» произведения; и подчас мы даже опускаемся до вульгарного отождествления полученной схемы с художественной формой. Кульминация слышна *сейчас*, когда исполняется, звучит соответствующий фрагмент. И мы способны представить, на какую роль он претендует в общем композиционном контексте. Но дальнейшее развитие подчас вносит существенные коррективы. Поэтому чрезвычайно ценно «восстановить» *post*

---

<sup>1</sup> Так, основное тематическое «противопоставление» в экспозиции в клavierной сонате Й. Гайдна F-dur, Hob.XVI.23 – *внутри* главной партии, а в его же сонате g-moll, Hob.XVI.44 – между начальным материалом главной партии и заключительным материалом побочной.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

factum всю картину соотношения различных «точек подъема». Разумеется, этот ряд примеров можно продолжить...

Данное «противопоставление» - не только прогноза и реализации, но также – постепенного оформления и целостного представления об «итоге». Сейчас никто не сомневается в необходимости рассмотрения музыкальной формы «как процесса». Некогда революционные идеи Асафьева уже давно стали «классическими». Однако следует уточнить несколько моментов. 1. Форма как таковая не может быть процессом. – Но является его результатом. 2. Речь идет о различных процессах, «в рамках» творческих актов: композиторского, исполнительского, слушательского<sup>1</sup>. 3. Представление об итоге, о котором упоминалось выше и которое, по всей видимости, более всего адекватно самой *форме*, отчасти конкретно, отчасти абстрактно. Отсюда – устойчивое (и вполне закономерное) понятие: схема<sup>2</sup>. 4. Сие «представление» далеко не всегда стабильно и сохраняемо. Не значит ли это, что мы постоянно имеем дело с «расплывчатой» и частично «аморфной формой»?..

Таким образом:

- Музыкальная форма, несомненно, «имеет» и «перспективу», и «панораму» (горизонталь и квазивертикаль)<sup>3</sup>. Разумеется, в слове «квазивертикаль» первая часть явно преобладает. Это – «взгляд сверху», «взгляд на целое» - причем в той специфической ситуации, когда целое в принципе не может быть «охвачено» единым взором... Это – одна из возможностей «сжатия», «сведения к обозримому» того, что познается лишь в длительном последовательном движении<sup>4</sup>. Вот такой фантастический акт и являет нам ФОРМУ.

---

<sup>1</sup> Которые, в свою очередь, множественны.

<sup>2</sup> «Форма-схема».

<sup>3</sup> Это констатируют практически все исследователи. «Форма как процесс и форма как скристаллизовавшаяся схема (вернее: конструкция) – две стороны одного и того же явления...». – Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 23. «...в каком бы из описанных значений ни понималась музыкальная форма, она всегда имеет две стороны: процессуально-динамическую, обусловленную временной природой музыки, процессом развертывания произведения во времени, и архитектурно-структурную, «кристаллическую», связанную с итоговым восприятием формы как законченной и цельной *структуры*, являющейся *результатом* развития». – Л.А. Мазель. Строение музыкальных произведений. С. 21.

<sup>4</sup> Сие актуально даже для большинства миниатюр. – Чаще всего, движение будет достаточно продолжительным, учитывая особенности течения музыкального времени.

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

Ведь в музыке есть лишь горизонталь – либо единая, либо «прерывающаяся», в результате особенностей нашего звукового восприятия.

- Пока мы не осуществили сей внутренний акт – «сжатия» и, соответственно, обобщения, форма-«монолит» не доступна сознанию. Но, с другой стороны, при «идеальном обзрении» она становится ущербной: мы частично<sup>1</sup> теряем реальную и продуктивную горизонталь. Это сказывается моментально и нередко – отрицательно: обнаруживаются (в нашем видении) несвойственные музыке качества, застылость, закругленность. Одно из печальных следствий – тотальное игнорирование последнего<sup>2</sup> из перечисленных выше факторов: сюжетного становления. Как бы «комплексно» ни воспринимался сюжет, он всегда «линеен». И он всегда будет активно противостоять «архитектонической» концепции. Он допускает присутствие «арок» - но уже не организующих, не управляющих. Реприза – его кровный враг, с которым трудно смириться, как с существом неестественным и обычно чужеродным<sup>3</sup>.

- Мы уже говорили о том, что сам термин «музыкальная форма» иногда «заменяется» синонимами. Но, тем не менее, именно в нем есть некий особый смысл. В процессе «временного сжатия» явившийся нам феномен и предстает оформленным: приобретает свою форму. Отчасти – это мысленный и внутренний зрительный обман. Отчасти – реализация желания: полноценной объектности.

- Подобное «воссоздание», «сотворение» должно дать отчасти искусственный результат. Мы неизбежно производим... схему – более или менее стандартную. Именно она (а также ряд сопутствующих представлений) наиболее сохраняема. При «внесении» в учебник, либо в читаемый научный

---

<sup>1</sup> На самом деле, в весьма значительной степени.

<sup>2</sup> Чрезвычайно важного!

<sup>3</sup> Конечно, встречаются ситуации, когда сам сюжет «ориентирован» на внутреннюю симметрию и предполагает возврат предшествующих событий. Но это – относительно редкий, частный случай.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

труд – стабильность еще в большей степени возрастает. Однако это – вовсе не форма...

Наиболее адекватное «видение» целостной картины возникнет при активизации зрительных образов. Особенно явно подобная «идея» будет воплощена в случае архитектурной, либо живописной «трактовки» музыкального произведения. Совершенно иная по смыслу «трактовка» - литературная. Тогда неизбежно сопоставление со словесной речью, со строением не только поэтического, но даже и прозаического текста. Обе они продуктивны - если мы обнаруживаем ряд интересных параллелей, фиксируем любопытные нюансы, обращаем внимание на тончайшие «штрихи», опираясь на ассоциативное восприятие и привлекая ассоциативное мышление. Но попытка выстроить на этой базе стройную систему практически всегда приводит к ущербному результату. В том числе – в процессе анализа музыкальной композиции. Форма как созерцаемая «конфигурация» (если не фигура...)<sup>1</sup>, форма как совокупность линий и красок, форма как соотношение фонем, морфем, синтагм, синтаксических конструкций<sup>2</sup>, форма как логичный сюжет, разворачивающийся во времени... Попробуйте «возвести в принцип» каждый из представленных «взглядов» – и вы уйдете навсегда от музыки. Ведь она не смотрится и не просматривается, не проговаривается и не читается. Она слышится, *интонируется*, чувствуется и осознается.

Как след архитектурно-живописной трактовки, является «панорама». Как след литературной трактовки – «перспектива». Возможно, вторая<sup>3</sup> более естественна?.. – Ни в коем случае. Ибо линейное развертывание в музыке кардинально отличается от такового в прозе, в поэзии, в живом высказывании. И это отличие – во многом структурное. Слово само по себе расчленяет:

---

<sup>1</sup> Можно привести конкретный пример, когда сам автор «демонстрирует парадокс»: «в форме груши».

<sup>2</sup> Подобный подход к исследованию строения музыкальной речи, музыкальной композиции существует. Можно привести в пример классическое исследование М.Г. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» (М, 1991).

<sup>3</sup> «Литературно-лингвистическая» трактовка.

оно ни при каких обстоятельствах не сливается с соседним. Таким образом, создается естественная и необходимая предпосылка для постоянного и многоуровневого разграничения, более или менее подчеркнутого, акцентированного. В музыке нет прямого аналога слову. Есть последование, сопоставление, согласование, сопряжение элементов *динамических*, элементов *интонационных*. Они частично «адекватны»: обнаруживается некая «зона совпадения». - Но все же не «приравниваются» друг другу и не отождествляются до конца.

*Элементы динамические* оформляются в движении, от начальной точки - к условно завершающей, знаменующей условную<sup>1</sup> остановку. Соответственно, именно они интерпретируются как элементы *структурные*, ибо структурная организация – есть прямое следствие действия законов музыкальной динамики. Такой взгляд напрямую проистекает из положений учения Б.В. Асафьева, на которые мы и будем целиком опираться<sup>2</sup>.

Иногда остановка лишь «частична», естественная граница размыта: значит, речь идет о неоднозначности членения.

Здесь все определяется начальным *энергетическим импульсом*<sup>3</sup>.

Если он (единичный импульс) рождается - и тут же «затухает», теряя силу, прерывая на миг движение<sup>4</sup>, значит, мы ощущаем **мотив**. Именно *ощущаем*: это не оговорка. Элемент музыкальной структуры в первую очередь «познается через ощущение». Все внутренние<sup>5</sup> процессы чувствуемы, и только потом анализируемы.

Если под воздействием первичного импульса возникло *минимальное продолжение*, с последующей остановкой, значит, сформировалась **фраза**.

---

<sup>1</sup> Так как музыкальное движение в действительности не способно остановиться. Завершается лишь очередная фаза единого процесса.

<sup>2</sup> «Если музыкальную композицию рассматривать в ее конкретной данности – в движении – ибо она есть прежде всего комплекс подвижных звукоотношений, - то из стадии изучения форм-схем... неизбежно приходится переходить к наблюдению за стадиями движения музыки или за процессами формирования и от наблюдения к изучению *сил*, служащих причинами или стимулами движения. Это и будет областью музыкальной динамики». – Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. С. 51. Можно привести целый ряд иных высказываний, конкретизирующих данную идею.

<sup>3</sup> Заметим: он не способен играть подобную, *решающую* роль в организации словесной речи (тем более, словесного текста).

<sup>4</sup> Подчас неожиданно, буквально замирая «на ходу»...

<sup>5</sup> А музыкальное не может не быть внутренним.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

Понятно, что в результате столь краткого продления, лишь за счет «энергетического остатка», не может явиться самодостаточное образование, абсолютно завершенное в логическом отношении. Фраза редко эмансипирована; она настойчиво требует дальнейших событий. Иногда мы говорим о том, что сумма двух (гораздо реже трех) относительно самостоятельных мотивов «представляет» фразу. – Это также продолжение, но в форме «ответного импульса»<sup>1</sup>.

Если мы чувствуем, что начальный импульс дал естественное основание для стабильного движения, и в качестве итога сформировалось самодостаточное, относительно замкнутое, логически осознанное построение, значит, речь идет о **предложении**. В данном случае нередким<sup>2</sup> будет «суммирование» (ровное или неровное) нескольких мотивов, фраз. Но самодостаточность и логическая цельность определяются, опять же, посредством *ощущения*. Да, это звучит странно: «определяются посредством ощущения». Однако такова реальность Музыки.

Разумеется, можно найти примеры непрерывно развертывающихся структур с избыточным продолжением, «превышающим» тот объем, который обеспечен энергетическим потенциалом начального импульса. Иногда это осуществляется естественно: включаются внутренние ресурсы, подчас скрытые. Иногда – несколько искусственно. И тогда мы чувствуем дискомфорт. Но, в любом случае, образуются структуры, «выходящие за рамки» традиционного предложения, в первую очередь, в количественном отношении.

На этом можно «остановиться»: *период* (при всей его колоссальной роли в условиях определенной стилистической системы) уже произведен. Он выстраивается на основе согласования нескольких предложений<sup>3</sup>. И очевидно, что его формирование может реализоваться, а может не реализоваться в

---

<sup>1</sup> Нередко фразу определяют «количественно», соотнося со «средним» по размеру двутактом. – Действительно, примерно такой объем чаще всего и обеспечивает реализацию описанного процесса.

<sup>2</sup> Но не обязательным.

<sup>3</sup> Очень редко – фраз (так называемый «малый период»).

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

условиях конкретного экспозиционного фрагмента. Период – не есть необходимая «данность».

Для всех давно понятно, что эти названия (два из которых, опять же, «обращают» к речи, к словесному тексту) в высшей степени несовершенны. Как раз они мало относят к сути явлений. Но мы к ним привыкли – и вряд ли будем менять...

Разумеется, существует немало неоднозначных ситуаций: когда начальный импульс уже дал продолжение, но оно осталось не вполне воплощенным, либо, напротив, когда мы уже почти ощущаем *самодостаточность* возникающего музыкального построения, но... лишь «почти»... Значит - оформляется «промежуточная» единица, в первом случае сочетающая черты мотива и фразы, а во втором случае – фразы и предложения.

Неопределенность обнаруживается и тогда, когда замыкание движения не выражено в полной мере, не является «жестким». И можно говорить об образовании «мягкого» мотива, «мягкой» фразы. Конечно же, это очень характерно для так называемых *развитых* форм, с непрерывным разворачиванием материала, нередко – для полифонических структур. Длительная цепь «мягких» мотивов может создать эффект прерывистого дыхания, особенно в условиях быстрого темпа, как, например, в 8-й (fis-moll), в 22-й (g-moll) прелюдиях Ф. Шопена. Подчас «мягкие» мотивы возникают и «на втором плане»: при более объемном общем движении (прежде всего, гармоническом), внутри каждой фактурно-мелодической ячейки осуществляется свой, местный процесс, со своеобразным частичным закруглением. Здесь опять же можно привести примеры прелюдийного жанра (прелюдия Cis-dur из II тома «Хорошо темперированного клавира И.-С. Баха, 1-я (C-dur) прелюдия Ф. Шопена и т.д.).

Таким образом, мы определяем главные структурные элементы *динамически*. Подобный подход принципиален. – Однако в теории музыки известны самые разные взгляды, разные формулировки, в основании которых –

**Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».**  
**Краткое размышление**

подчас несхожие принципы. Весьма показательное отношение к минимальной единице – мотиву. Приведем несколько цитат, заслуживающих особого внимания.

«Для музыки со строгой акцентной метрикой и ясно подчеркнутыми ритмическими оборотами существенно понятие ритмического *мотива*. Под последним имеется в виду небольшой узнаваемый при повторении ритмический оборот произведения, содержащий одну метрически сильную долю»<sup>1</sup>.

«Мотив надо понимать как музыкально-смысловой, выразительный элемент темы (или тематического материала вообще), а не как метрически-структурную «единицу» ее построения»<sup>2</sup>.

«...мотив – это рельефная, находящаяся в зоне отчетливого восприятия синтаксическая единица, репрезентирующая текст произведения вне зависимости от того, является ли она частью темы или нет»<sup>3</sup>.

«Мотив – наименьшая тематическая единица, содержащая, как правило, одну сильную долю»<sup>4</sup>.

«Мотив – это наименьшая конструктивная и выразительная единица формы; это звук или группа звуков, объединенная вокруг одной сильной доли»<sup>5</sup>.

Итак, это - *либо* тематический, *либо* синтаксический, *либо* интонационный, *либо* метрический (ритмический) оборот, ориентированный (*либо* строго, *либо* не совсем строго) на одну сильную долю<sup>6</sup>... Мы видим, что по поводу степени его отчлененности также существуют разные мнения...

***Элементы интонационные*** – есть единицы чувственно-смыслового восприятия и чувственно-смысловой оценки. Разумеется, ни то, ни другое не может быть «оторвано» от динамического процесса. Но приравнять

---

<sup>1</sup> Л.А. Мазель. Строение музыкальных произведений. С. 106.

<sup>2</sup> Ю.Н. Тюлин. Строение музыкальной речи. Л., 1962. С. 13-14.

<sup>3</sup> Е.А. Ручьевская. Классическая музыкальная форма. С. 81.

<sup>4</sup> В.Н. Холопова. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб., 1999. С. 61.

<sup>5</sup> Т.С. Кюрегян. «Форма в музыке XVII – XX веков». С. 15.

<sup>6</sup> «Исторически» традиционный подход.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

«смысловую ячейку» к «единичной фазе движения» в высшей степени некорректно. Говорить о том, что музыкальная мысль, либо музыкальная идея, либо музыкальный образ имеют какие-то *однозначные* границы («в пределах» мотива, фразы, предложения, периода и т.д.), не вполне профессионально. «Протяженность» же основных отчлняемых ячеек, последований, в достаточно большом количестве случаев, очевидна.

Однако именно *мельчайшие* динамические и интонационные единицы обнаруживают большое сходство (вновь по ощущению!). И это понятно: мимолетная музыкальная идея подчас и воспринимается нами в виде своеобразного энергетического импульса. Поэтому нередко мы склонны яркий «кратковременный» чувственный отклик ассоциировать с «обнаружением» очередного мотива. Но все-таки основная функция последнего - реализация собственной (пусть мгновенной) *фазы движения, с относительным замыканием*.

Итак, каждый из обозначенных выше структурных элементов *формируется динамически*. Значит, именно на этом, *минимальном уровне* мы наиболее естественно «раскрываем» для себя **форму** в прямом, непосредственном смысле слова. Сиюминутный «прорыв» движения формообразует. И мы в такой момент<sup>1</sup> почти зримо «наблюдаем», как осуществляется кристаллизация, как образуется некая оригинальная «конфигурация». Эта мини-форма еще не способна застыть, закрепиться (даже в сознании). Собственно, завершение здесь всегда недостаточно, и продолжение не только прогнозируется, но и активно требуется. Однако есть действительная возможность *мгновенной* суммарной оценки результата непрекращающегося процесса. Мы как бы «видим» выстраивающийся (уже частично организованный) фрагмент постепенно предстающего объекта. И это напрямую обусловлено психологическими особенностями звукового восприятия.

---

<sup>1</sup> А он наступает постоянно: в процессе развития оформляются все новые и новые структуры.

Можно однозначно признать факт зарождения музыкальной формы при возникновении первичных импульсов движения и, соответственно, образовании элементарных структурных единиц - на микроуровне.

Что же тогда следует сказать о формообразовании на макроуровне? – В первую очередь, оно обусловлено изначальной востребованностью объективации, наличием предварительной установки и активной аналитической работой памяти, отчасти скрытой<sup>1</sup>. Последнее актуально даже для композитора в период создания художественного произведения. Ведь *окончательное* оформление возможно лишь на заключительной стадии творения.

***Музыкальная форма – есть след движения, зафиксированный, либо воссозданный в нашем сознании.*** В музыке нет застывших и застылых материальных единиц. Она вся «состоит» из участков интенсивного устремления<sup>2</sup>. И этот процесс не осуществляется ни на плоскости, ни в пространстве (что облегчило бы «зарисовку», создание условного плана). Он – лишь внутри каждого индивидуума. Поэтому нам остается лишь представлять воображаемую, безосновательную проекцию – абстрактный образ сложнейшего психического акта.

Предположите, что вы совершаете более или менее длительную прогулку, либо поездку. И при этом... одержимы (именно одержимы!) в высшей степени странной идеей: определить и, желательно, обозначить *форму* этой прогулки (поездки), точнее, форму впечатлений и мыслей о ней... Если у вас хватит упрямства для воплощения данного замысла в жизнь, то, наверное, придется озаботиться следующими вопросами:

- Насколько продолжительными были участки пути?
- Как соотносилось непрерывное движение с неизбежными остановками?

---

<sup>1</sup> То есть бессознательной.

<sup>2</sup> Интенсивного, с точки зрения *полноценного* восприятия – даже в условиях медленного темпа и, казалось бы, спокойного развертывания.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

- Каким образом менялось состояние, настроение от участка к участку, достаточно ли резкими, неожиданными были переключения, смены «темпа» и т.д.?

- Каковы были впечатления в тот или иной момент; о чем вы размышляли, что видели? Какие возникали «мысленные» переключки, ассоциации, что было общего на протяжении всего «путешествия»?

- Наблюдалось ли различие в скорости передвижения, чередовались ли зоны внутреннего напряжения и относительного спокойствия?

- Что было главным, а что – второстепенным? В какой момент эмоциональные переживания от самого процесса достигали высшей точки? Чувствовалась ли усталость – и в какие моменты?

- Что более всего запомнилось из конкретных происшествий в пути?

- Можно ли обнаружить какую-нибудь логику в последовании событий во время прогулки (поездки)? «Сложились» ли они в своеобразный сюжет?

Невольно предстал «перечень» ряда определяющих критериев, подобный тому, который уже был приведен выше (только более «прагматический» и конкретный, «приуроченный» к реальной жизненной ситуации). - В результате его анализа, у вас, по всей видимости, возникнет достаточно «смутное» и неоднозначное представление. Необходимость конкретной формулировки будет сильно угнетать. Впрочем, заметное облегчение наступит в том случае, если ответы на два – три *главных* вопроса высветят нечто существенное, наиболее яркое. Тогда определятся доминирующие факторы. И картина сразу приобретет «зримые» очертания. Значит, в сознании уже начнет «проявляться» форма. Останется лишь более рельефно выделить границы, все структурировать, по возможности, схематизировать... - Форма готова! Хотя... Можно поступить проще и заявить, что перечисленные события, переживания, размышления, *в совокупности* – и есть ФОРМА<sup>1</sup>...

---

<sup>1</sup> Именно такую идею выражают некоторые определения.

На самом деле, мы исследуем достаточно специфический продукт художественного сознания индивидуума. В процессе прослушивания, исполнения, созидания внутри нас присутствует сильнейшая установка на восприятие целостного (оформленного!) объекта. Первично *оформление*: это - необходимая «составляющая» творческого акта, в том случае, когда предполагается живое соприкосновение с явлением искусства<sup>1</sup>. **Музыкальная форма - мысленное и чувственное обобщение данного процесса.** Чувственное – по причине приоритета непосредственного ощущения (на сей факт мы уже обращали внимание). Но и мысленное: мы анализируем, не ограничиваясь лишь представлением. И стремимся к более или менее строгой фиксации, к обозначению в высшей степени нестабильного, почти «ускользающего» феномена. Ведь речь идет о создании образа внутри себя, образа – во многом субъективного, соответственно, изменчивого. Формулировка, определение – закрепляют, утверждают его «статус». В таком случае, не сама форма, но ее «каркас» может стать относительно стабильным. Память, знание, традиция – удерживают хрупкую конструкцию. На ее основании достаточно долго воспроизводятся совершенно разные, *сильно отличающиеся* друг от друга формы, получающие одинаковое название. И когда композитор «выстраивает» план будущего сочинения, он приобретает предварительное представление не о форме, но, с одной стороны, о ее «скелете», с другой стороны, о ее зыбких, неясных очертаниях.

Еще раз подчеркнем: сама *форма – лишь образ*. И ни чем, кроме воссозданного<sup>2</sup> образа, она не может быть. Она рождается в результате активного «удержания» и «сжатия» (прежде всего, временного) динамических процессов. На начальной стадии это осуществляется постепенно - в ходе прослушивания, исполнения, сотворения, под знаком естественного оформления, а затем – завершается волевым «объединением»<sup>3</sup>, относительным «закруглени-

---

<sup>1</sup> Это справедливо не для любого творческого акта.

<sup>2</sup> Либо предчувствуемого.

<sup>3</sup> Которое далеко не всегда происходит сиюмоментно.

Чернобривец П.А. О сущности понятия «музыкальная форма».  
Краткое размышление

ем». Сей «цикл» многократно повторяем: каждый новый творческий акт знаменует собой очередной этап оформления. Однако может присутствовать и заданная установка, как следствие предварительного знания (либо опыта): уже четко «виден» условный «каркас». – И нам *кажется*, что мы способны точно назвать (?) форму данного произведения.

Наиболее значимый музыкальный объект (завершенное и цельное художественное сочинение) не слишком материален и не слишком сохраняем: так и хочется «облечь» его в защитный покров, не только предохраняющий от разрушения, но и «проявляющий» смутные, не всегда угадываемые грани. Рождая внутри себя *как можно более стабильный* образ и твердо закрепляя этот образ<sup>1</sup> в сознании, возможно, мы создаем нечто подобное... - Мы создаем музыкальную форму.

Литература

- М.Г. Арановский. Синтаксическая структура мелодии. М., 1991.
- Б.В. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963.
- Т.С. Кюрегян. «Форма в музыке XVII – XX веков». М., 2003.
- Л.А. Мазель. Строение музыкальных произведений. М., 1979.
- Музыкальная форма. Общая ред. Ю.Н. Тюлина. М., 1974.
- Е.В. Назайкинский. Логика музыкальной композиции. М., 1982.
- Е.А. Ручьевская. Классическая музыкальная форма. Учебник по анализу. СПб., 1998.
- И.В. Способин. Музыкальная форма. М., 1980.
- Ю.Н. Тюлин. Строение музыкальной речи. Л., 1962.
- В.Н. Холопова. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. СПб., 1999.

---

<sup>1</sup> Сам *факт* рождения предустановлен, ибо процесс объективации необходимо влечет оформление.