

Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ

*Саратовская государственная консерватория  
им. А. В. Собинова*

УДК  
784.049.1:82 (470)

*85-летию композитора посвящается*

ПРОЦЕССЫ СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ  
В ВОКАЛЬНОМ ЦИКЛЕ  
О.А. МОРАЛЁВА «ПЕРЕЧИТЫВАЯ А. БЛОКА»

**З**аслуженный деятель искусств России, профессор Олег Аркадьевич Моралёв (1922—2002) — выпускник Московской консерватории по классу профессора Е. К. Голубева. После окончания аспирантуры он преподавал вначале в Уральской консерватории, затем в Саратовской консерватории. Среди его учеников — Константин Акимов, Павел Морозов, Владимир Мишле, Владимир Королевский, Наталья Победина, Наталья Маслова, Николай Рымарев, Евгений Мякотин.

О. Моралёв — автор многочисленных сочинений различных жанров. Среди них: 3 симфонии, 3 симфонические поэмы, 2 симфонические увертюры («День радости» и «Приветственная песнь»), хоровая поэма «Чёрный человек» (на стихи одноименной поэмы С. Есенина), несколько инструментальных концертов, 3 струнных квартета, «Монологи, сцены и дуэты» для альты, скрипки и симфонического оркестра. Среди вокальных произведений композитора выделяется цикл «Перечитывая А. Блока», который с успехом многократно исполнялся в разных городах страны, получил отзывы в музыковедческих исследованиях [1]. В настоящей статье автор опирается на современную методологию изучения взаимодействия поэтического и музыкального текстов.

*... иероглифы сплетались  
Сходились, расходились, разбегались,  
Крутились в хороводе и в кадрили,  
Все новые и новые творили  
Фигуры, сочетанья и значенья  
По ходу своего колдовращенья.*

Герман Гессе

СЛОВО И МУЗЫКА В ВОКАЛЬНОМ ЖАНРЕ:  
К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ

Проблема соотношения слова и музыки в вокальных жанрах — одна из самых исследуемых в музыковедении, а ее методологическая база — одна из самых консервативных. Однако это несоответствие постепенно преодолевается. Эффективность методов изучения музыкально-поэтического синтеза в последнее время связывается с применением к анализу вокальных произведений понятия семиосферы Ю. Лотмана [4; 9]. Выход в область семантики и семиотики расширяет базу межсистемных взаимодействий, позволяя вскрыть недоступные при использовании общепринятой методологии принципы контактирования вербального и музыкального начал.

Цель данной работы — продолжить эти начинания, но в нетрадиционном ракурсе приложения теории Лотмана к анализу смыслообразующих процессов в вокальной музыке. Рассматривая музыкально-поэтический текст как сложно организованное семиотическое пространство, объединяющее противоположные языковые системы, мы хотим акцентировать не полярность и противоречие языков, а взаимонаправленность их друг на друга. По нашему убеждению, отсутствие структурных аналогий между отличными друг от друга семиосферами музыки и поэзии преодолевается на уровне семиотического генезиса, приводя не к полифонии смыслов, характерной для синтетических образований в искусстве, а к продолжению одного смыслового ряда в другом.

Методологической предпосылкой для данного утверждения являются сразу две концепции. Выдвигаемые разными авторами, они сходятся в том, что слово рассматривается в них как центральный элемент многослойной системы, генерирующий ее смысловое наполнение. Различие определяется принадлежностью данных концепций к неодинаковым семиотическим системам — искусству и культуре — в рамках которых выстраиваются, на первый взгляд, не соотносимые друг с другом проекции слова — в музыкальный текст вокального сочинения и «текст» культуры. Однако это различие нивелируется творческим актом (который для данных систем и определяется понятием «проекция»), что обуславливает возможность проведения аналогии.

Первая, привлекаемая нами в качестве методологической основы концепция, принадлежит А. Михайлову [8], который рассматривает отношения вербального и музыкального начал в плане взаимопереходности — как продолжающихся друг в друге категорий. Слово в себе самом изначально содержит предрасположенность к синтезу с музыкой, на что указывает Михайлов, отмечая два измерения смысла, составляющих семиосферу слова. Первое, фокусирующееся в «сообщении» (то, о чем), образует смысловое ядро слова-текста. Второе квалифицируется как «транс-словесное» бытие слова, обращенное в глубину смыслового ядра, где единое расслаивается и по мере отдаления от центра утрачивает вербальную природу, переходя в зону недиаметральных музыкально-синтетических значений, обнаруживая «установленность слова на музыку» [8, с. 13]. Оба параметра словесного смысла, и особенно его глубинная сторона, реализуются в музыкально-поэтическом синтезе как переход на иной, трансцендентный уровень своего существования. Тем самым музыка в семиотическом пространстве вокального произведения способна представлять как инобытие слова.

Вторая концепция, изложенная в статьях Ю. Лотмана по типологии культуры, актуальна для нас тем, что в основу кодов анализируемых исследователем типов моделирования действительности положена антиномия слова и текста. Обращение к категориям, образующим краеугольный камень проблемы музыкально-поэтического синтеза, а также ориентированность реконструируемых Лотманом моделей культуры на музыкальный и словесный тексты, свидетельствует о высокой степени абстрагирования пред-

лагаемых схем, а следовательно, об их универсальном значении.

Из четырех типов культуры (или моделей мира, организаций текста), о которых идет речь у Лотмана (семантической, синтаксической, асемантической и асинтаксической, семантико-синтаксической), в качестве порождающей модели музыкально-словесного синтеза может быть использована первая — «семантическая» структура (кодирующая модель средневековой культуры). Для нас важно, что основные характеристики модели Лотмана, имеющие методологическое значение для решения вопросов музыкально-словесных взаимодействий, совпадают с концепцией слова Михайлова.

Внутренняя организация модели Лотмана восходит к Библейской формуле творения, в пределах которой «мир представляется как слово, а акт творения — как создание знака» [6, с. 402]. В свете проекции данной модели на музыкально-поэтический текст последний обретает вид иерархически организованной знаковой системы, основанной на множении знаков единого слова-«сообщения» и поступательном углублении его смыслового потенциала на уровне «транс-словесных» смысловых слоев. Согласно построению Лотмана, «разные знаки — это лишь различные обличья одного значения, синонимы (или антонимы) его», а «изменения в значении — это лишь степени углубления в одно значение, не новые смыслы, а степени смысла в его приближении к абсолютному» [там же]. Заменяя понятия Михайлова «слово-сообщение» и «транс-словесный смысл» соответствующими им категориями «содержание» (идеальный феномен) и «выражение» (материальный феномен) Лотмана, данную структуру можно выразить формулировкой: «дробится план выражения, но не план содержания, который остается целостным» [6, с. 404].

Иерархичность организации семантического типа культуры Лотман выстраивает как прогрессирующее сопряжение планов содержания и выражения, при котором «являющееся содержанием на одном уровне может выступать на другом — более высоком — как выражение, имеющее свое содержание» [6, с. 406]. В проекции на музыкально-поэтический текст данное сопряжение схематически может быть представлено спиралевидной структурой, кольцевые повороты которой, проходя через все слои синтетического текста (словесный, музыкально-словесный и чисто музыкальный), создают переключение планов. Содержание словесного текста получает выражение в

музыкальных смысловых структурах, тесно связанных со словом, а музыкальный план выражения формирует содержание, углубляющее смысл единого «сообщения», но уже в пространстве чисто музыкальных образов, «оторвавшихся» от слова (область «недискретных значений»).

Трехступенность смыслообразования, содержащаяся в произведении в свернутом виде, может быть вскрыта на основе реконструирования творческого акта (творческого замысла композитора), сопряженного с динамикой развертывания процессов формирования смысловых структур в рамках последовательного многоуровневого переключения планов содержания и выражения. В качестве материала, привлекаемого для демонстрации данного методологического эксперимента, мы избрали вокальный цикл О. А. Моралёва «Перечитывая А. Блока», первоначальный «независимый» анализ которого, собственно, и привел нас к обнаружению обозначенных методологических установок. Возможно, что выход на методологию Михайлова и Лотмана был инициирован символистской поэзией Блока, тонко воспринятой композитором.

Важнейшим методологическим положением при рассмотрении первого, «домузыкального» этапа смыслообразования является надделение поэтического текста значением субстанциональности — замкнутого в себе, «ставшего» мира, существующего одновременно в рамках двух «тезаурусов»<sup>1</sup> — поэта и композитора, но с неодинаковой степенью замкнутости. В кругозоре тезауруса поэта Слово-текст наделяется большей герметичностью, погруженностью в контекст собственной поэтики, в то время как в сфере творческого сознания композитора, формирующего словесный массив цикла в соответствии со своим замыслом, оно предстает системой, открытой для созидания новых смыслов.

#### ПОЭТ И КОМПОЗИТОР

Обращение О. Моралёва к А. Блоку ориентировано на воспроизведение целостного контекста творчества поэта в тринадцати стихотворениях, охватывающих все три его Книги и расположенных почти в точной хронологической последовательности от 1898-го до 1916-го года. Такой характер подбора поэтических текстов определяет внутренний «сюжет» цикла, связанный с эволюцией мироощущения поэта от светлой лирики ранних стихотворений к мрачным видениям и откровениям позднего творчества, от надежды — к отчаянию, от ощущения полноты

жизни — к внутреннему опустошению. Главной становится тема судьбы и пути Поэта.

При рассмотрении этой концепции на «домузыкальном», словесном уровне обнаруживается ее процессуальный, «становящийся» характер. Во-первых, в лирическом герое первых стихотворений не сразу угадывается Поэт. Ранняя лирика с ее зашифрованной образностью заключает в себе неопределенный образ некоего индивидуального «я» на пороге жизни, представляющей как долгий путь («Путь далек!» в № 1 «Я стремлюсь»). Порывистая устремленность навстречу цели, видимой только «мне» («Ты не видишь там, в тумане, / Я увидел — и сорву!»), во втором стихотворении «Просыпаюсь я» сменяется чувством долга и остужающего отрезвления («И пробуждение мое безжеланно, / Как девушка, которой я служу»; «Я никогда не мечтал о чуде — / И вы успокойтесь — и забудьте про него»).

Во-вторых, мироощущение героя развивается во времени. Уже названия двух первых стихотворений символически отражают происходящие в нем перемены — от эмоциональности юношеских порывов к отрезвляющему пробуждению, открывающему глаза на жестокие реалии жизни (№ 3), которая получает символическое воплощение в образе фабрики как социальной модели мира со своим «низом» (сгорбленный народ) и «верхом» (хозяева жизни).

Неопределенность лирического «я» первых трех стихотворений компенсирована наличием «пьедестала», с которого лирический герой обзирает окружающий мир (№ 2 «Но с моей вышки — на солнце укажу»; № 3 «Я слышу все с моей вершины») и который корректирует оппозицию «низ — верх» между героем и остальным миром. Он — над всеми, он близок к солнцу, и это особое положение, подчеркивающее исключительность героя, выдает в нем Поэта. А полное рождение его образа происходит только в № 6 («Когда вы стоите на моем пути»), где герой, называя себя «сочинителем», «отнимающим аромат у живого цветка», проводит водораздел между собой и обыкновенным человеком, «Который любит землю и небо / Больше, чем рифмованные и нерифмованные / Речи о земле и о небе».

Происходит выбор возлюбленной, образ которой (в самом начале столь же неопределенный и даже загадочный — некая «безжеланная» девушка, — в системе блоковской поэтики входящий к «Прекрасной даме» раннего творчества поэта) соединяется с мыслью о служении. В № 4 («Утихает светлый ветер») образ любви

мой, что очень важно для его дальнейшего становления, связывается с родной стороной («В стороне чужой и темной / Как ты вспомнишь обо мне?»), потому что далее, в № 5 («Ее песни») и в № 7 («Свирель»), сама родная сторона олицетворяется в женском образе (с глазами-звездами, рукавами-метелями), привораживающем «легкой брагой снежных хмелей» (№ 5), очаровывающем весенней красотой (№ 7). А следом (№ 8 «Река раскинулась») рождается признание Поэта «О Русь моя! Жена моя!». У него, как человека особенного, — столь же необычная возлюбленная, с которой он повенчан общей судьбой («... До боли / Нам ясен долгий путь! / <...> Наш путь — степной, наш путь — в тоске безбрежной, / В твоей тоске, о Русь!...»). В этом стихотворении, с его символикой, отождествляющей понятия пути и судьбы, происходит слияние личного и общего, и путь Поэта воссоединяется с судьбой его Родины.

Картина мира постепенно меняется от стихотворения к стихотворению, развиваясь во времени. В № 4 («Утихает светлый ветер») намечается переход от светлого безоблачного времени юношеской любви к надвигающемуся мраку грозных предвестий («Утихает светлый ветер, / Наступает серый вечер»; «Надвигается гроза, / Ночь глядит в твои глаза»). Постепенно меняется само ощущение жизни, стремящейся навстречу «кровавому закату», в борьбе, поглощающей все силы и заставляющей сердце кровоточить («И вечный бой! Покой нам только снится!» — № 8 «Река раскинулась»). В № 9 фиксируются моменты кратковременной передышки: «роковая <...> жизни гроза» отступает и «напряженной, как арфа, душе» возвращается иллюзорный покой («<...> напев, заглушенный и юный»).

Движение во времени, постоянный диалог с прошлым, в котором все больше и больше отдалается прекрасная пора юности, постепенно приводит к осмыслению образа Времени как главного противника Поэта — невидимого, но всесильного врага, представляющего в № 10 во всех своих измерениях: в прошлом («Была ты всех ярче», «те невозвратные дни»), в настоящем («Мой поезд летит») и в будущем («Впереди — неизвестность пути»). Потеря самого дорогого («Что было любимо — все мимо, мимо») приводит к пониманию необратимости хода времени, и сам жизненный путь начинает осознаваться чередой невозвратимых утрат. Уже не будущее предстает в ореоле прекрасного

(№ 1 «<...> Мчусь к прекрасной стороне, / Где в широком чистом поле / Хорошо, как в чудном сне»), а прошлое. Связи с юностью постепенно ослабевают и герой, устремленный в грядущую неизвестность, с неизбежностью приближается к финальным рубежам. Это, наконец, «ставшее» настоящее (которое принимало образы то «несущейся вскачь» кобылицы, то «летащего» поезда) оборачивается внутренней опустошенностью (№ 11 «Пристал ко мне нищий»), горькими воспоминаниями (№ 12 «За горами, лесами»: «Вспоминаю с печалью нездешнюю / Все бывшее мое, как вчера...») и неизбежным одиночеством. Трагическим итогом жизненного пути становится встреча с Ничто («За окном черно и пусто...») и погружение во мрак безысходности («Как не бросить все на свете, / Не отчаяться во всем, / Если в гости ходит ветер, / Только дикий черный ветер, / Сотрясающий мой дом?»).

Словесный массив цикла «Перечитывая А. Блока» выстраивается в линейное, динамически развертывающееся смысловое пространство. Основные смыслы формируются во времени: рождение Поэта, эволюция его мироощущения, становление которого сопряжено с нарастанием к центру темы любви-служения (№ 8 «Река раскинулась»), постепенно убывающей к концу, замещаемой мотивом бессмысленности существования и жизненной борьбы. В результате развития на уровне всего контекста выстраивается, согласно модели Лотмана, «идеальная» смысловая структура высшего порядка «Поэт — Время», которая в иерархии смыслов совокупного словесного текста осознается как «знак с нулевым выражением» или «несказанное слово» [там же].

Это «несказанное слово» поэтического текста проецируется на музыку. Но музыкальная драматургия разрушает линейную динамику формирования смыслов, не следуя за текстом буквально. Поэтический текст рассматривается композитором как уже заданное Слово, содержащее основные смыслы, иерархически выстраивающиеся в фокусе архисмысловой структуры «Поэт — Время», образующей в цикле два основных смысловых потока: лирический контекст Поэта и эпический контекст Времени. В рамках каждого из них происходит дальнейшее формирование смысловых структур (отдельных модусов единого смысла) по принципу «гомеоморфности» части и целого — в условиях иерархической семантизации текста, по Лотману, «часть гомео-

морфна целому: она представляет не дробь целого, а его символ» [6, с. 404].

Таким образом, вокальный цикл Моралева представляет собой не столько временную модель смыслового развертывания, сколько пространственную, в рамках которой движение смыслов организуется на контекстуальном уровне, собираясь в несколько основных планов. Согласно модели Лотмана, смысловые структуры как знаки двуединого слова-«сообщения» («Поэт — Время») не вступают между собой в синтаксическое соподчинение. Этот процесс отмечен укрупнением смысловых структур. В его рамках отдельный музыкальный образ, фокусируя слово-«сообщение», представляет один из модусов контекстуальной смысловой структуры, превращается в знак единого смысла.

Уплотнению смысла до степени знака способствует метод образно-смысловой аллюзии, в рамках которого ассоциативный образ предстает своеобразной призмой, фокусирующей смысл поэтического текста целого романа. Аллюзии порождают образы, обретающие музыкальные знаки-штрихи ассоциативных рядов, и текст в целом начинает соотноситься с излучаемой ими семантикой.

Рассмотрим, как выстраивается иерархия смысловых структур вокального цикла в пространстве лирического и эпического контекстов музыкально-поэтического синтеза.

#### ЛИРИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ПОЭТА

Этот контекст сопряжен с темой любви и Возлюбленной Поэта (№ 2, 4, 6, 9, 12). Вбирая также образы олицетворенных стихий (№ 5 и 7), он реализуется в нескольких модусах. Общий вектор драматургии в рамках данного контекста, поделенного между «женскими» и «мужскими» романами, порученными сопрано и баритону, приближается к схеме оперного любовного дуэта, складывающегося как диалог отдельных романсов-«реплик», в финале сливающихся в дуэте согласия (№ 9 и 12).

«Мужские» романсы (№ 2 и 6) отражают дуалистично устроенный внутренний мир Поэта, «двоемирие» которого балансирует между жизнью Поэта и «простого человека» — образы, противопоставленные у Блока как разные сущности, у Моралева составляют диалектическое единство одного мира.

Образ Поэта рождается в № 2 «Просыпаюсь я...», преломленный сквозь музыкальную ассоциацию с романсом «Сирень» Рахманинова, кото-

рую провоцирует поэтический образ утра («Просыпаюсь я, и утро туманно...»), сопряженный с начальной пентатонической интонацией. Мысль о служении («И пробуждение мое безжеланно, / Как девушка, которой я служу») непосредственно сопрягается с женским образом, как бы отраженным во взгляде Поэта — в возвышенном ореоле хоральной фактуры на кульминационном подъеме мелодии, откуда берет начало линия героини, продолжающаяся в средней строфе. Ее просветленный колорит (*D dur* вместо *h moll*), кантиленная мелодика, пронизанная секстовостью, «очеловечивают» образ Поэта, создавая экспозицию «двоемирия» героя, которое раскрывается как разноракурсовое постижение женственности — чувством (средняя часть) и разумом (крайние строфы).

Тема раздвоенности сознания героя продолжается в романсе № 6 («Когда Вы стоите на моем пути»). В соответствии с поэтическим текстом, образы Поэта и Человека разведены в пространстве романа в кульминациях-портретах, контрастирующих пафосно-приподнятой и прочувствованно-лирической интонацией. При этом мир героя, обращающего речь к героине, раскрывается через музыкально-ассоциативный образ арии Онегина из третьей картины оперы Чайковского, соответствующей в стихотворении Блока ситуации отповеди и наставления. Интонационно-ассоциативный комплекс сконцентрирован в партии сопровождения, отвечающий арии Онегина непринужденностью и уравновешенностью мелодического развертывания, изысканной галантностью и «немногословностью» «речи», контролируемой уравновешенностью интонации. Из этой «арии» Онегина-Поэта и вырастают оба портрета, которые в пределах миниатюрной формы романа заключают целостную «линию жизни» героя Чайковского, объединяя тем самым противоположные сущности в едином континууме героя вокального цикла Моралева. Эта двойственность реализуется в двух планах — в сферах «линии любви», которая определяет путь обретения Поэтом земного счастья (№ 4 и 9), и «линии стихий» (№ 5 и 7), реализующей идею предназначения. В данном разграничении женских образов на «земной» и «фантастический» получает отражение поэтика Римского-Корсакова, сообщающая женским образам вокального цикла ассоциативный ключ их музыкальной «дешифровки».

Единое женственное начало, представленное в «земном» и «космическом» модусах, получает

концентрированное выражение в вокальной кантлене, выступающей контрастом декламационной «речи» «мужских романсов». Сопрановая вокальная партия представляет собой особый целостный феномен, отличающийся структурными чертами, связанными с повторностью мелодических фраз и мотивов, тотально-секвенционным развитием (характерным как для экспозиционных, так и для развивающих разделов). Такая формульно-статичная мелодика становится воплощением идеи заклинания — магического воздействия Женственности. Интонационная драматургия в рамках «женской линии» включает в качестве сквозной лейтмотивации формулу уменьшенного лада, которая осознается как «знак», заимствованный у ассоциативного образа (Волхова Римского-Корсакова). В рамках лирической статики этот «знак», включенный в прямую речь героини, становится концентрированным выражением магического, гипнотизирующего начала, а его отражение в вокальной партии Поэта отмечает момент взаимодействия персонажей, порождая окружающее героев энергетическое пространство «близости». В ряду средств создания «магнетического поля» велика роль ладово-гармонических красок, среди которых отмечаем хроматические секвенции с яркими мажорными сопоставлениями (№ 5), ладовую переменность с эффектом красочного «сияния» (дорийский *c moll* и миксолидийский *F dur* в № 7).

Таким образом, в контексте группы «женских» романсов, смысловой горизонт которой раздвигается от образа Возлюбленной до масштабов Вселенной, на уровне выражения (в чисто музыкальной сфере, связанной со словом весьма опосредованно) формируется новое, суммирующее этот план содержание, восходящее к единому обобщенному образу Красоты, который осознается как цель и смысл исканий Поэта.

#### ЭПИЧЕСКИЙ КОНТЕКСТ ВРЕМЕНИ

Этот контекст распадается на несколько модусов, разноракурсово варьирующих образ Времени. В пространстве целого, между крайними точками цикла выстраивается семантическая структура линии жизни, соответствующая идее целостного охвата творческого пути Блока. Данный контекст формируется на базе рассредоточенной аллюзии на шубертовскую модель вокального цикла в первом и одиннадцатом номерах, отражающих идею «начала» и «конца» пути-странствия в образах-аллюзиях на соответ-

ствующие песни у Шуберта. «Я стремлюсь» (№ 1) включает аллюзию на песню «В путь» из «Прекрасной мельничихи», воплощающую образ «начала пути». Отраженный в названии романса и словах «путь далек», в устремленности героя к невидимой цели, к чему-то «там, в тумане», этот образ спроецирован на фактуру, воспроизводящую формулу аккомпанемента шубертовской песни, более индивидуализированную в первых двух строфах романса и почти буквально приближающуюся к шубертовскому *perpetuum mobile* в третьей. «Пристал ко мне нищий» (№ 11) содержит аллюзию на песню «Шарманщик» из «Зимнего пути», главный образ которой (символ безысходности исканий и странствий романтического героя) стал воплощением абсолюта «конца» в романтической картине мира — некоего психологического предела, выражающего идею «ничто». Так же, как и у Мюллера-Шуберта, у Блока-Моралёва получает воплощение мотив странного трагического двойничества, но не в одностороннем обращении Поэта к своему двойнику, а в диалоге «персонажей» (Нищего и Поэта), являющем финальную трансформацию пары «Поэт — Человек».

При наличии достаточно четко выявляемых ассоциативных связей, «блоковская» концепция «пути» существенно отличается от шубертовской модели, где «линия жизни» как ряд метафор пути-скитания героя-романтика трансформирована в психологический сюжет, развивающийся вглубь эмоционального мира героя. Концепция «жизни Поэта», соотносясь с параметрами «начала» и «конца» шубертовской модели, приобретает временное измерение. В этом контексте, воплощающем идею конечного времени человеческой жизни, главенствующее значение приобретают образы движения, передающие поступательно нарастающий темп жизни, ощущение неудержимости бега времени. Так, романс «Река раскинулась» (№ 8) воплощает Время середины жизни, переданное в музыке посредством ассоциаций с эпическими образами скачки, движения богатыркой конницы, соотносящимися с блоковским образом Руси-кобылицы, несущейся сквозь Пространство и Время. Образ передан «бородинскими» средствами — упругим пунктирным и триольным ритмом, пронизывающим основную, быструю часть романса, напряженная пульсация которого создает характер преодоления — движения на подъеме жизни. Романс «Была ты всех ярче» воплощает Время жизни,

«идущей под уклон», передаваемое непрерывным *perpetuum mobile* аккомпанемента, на который накладывается «облегченный», с налетом банальности, кадильный мотив, несущий идею бессмысленности существования, обесценивающий устремленность в будущее, за которым открывается пустота («Что было любимо — все мимо, мимо...»).

Модусу «становящегося» времени противостоит модус времени «ставшего», который формируется в рамках контекста «линии жизни» и, в свою очередь, распадается на несколько отдельных контекстов. Один из них представляет Время вечности, получающее метафорически овеществленное воплощение в образе реки (№ 8). Возникающая во вступительной части, непосредственно соотнесенная с поэтическим текстом картина неторопливого движения могучего речного разлива и окружающего его простора воссоздается медленным темпом, интонационно «раскидистой», распевной мелодией в стиле русских протяжных песен с редкими аккордами-арпеджато, передающими в рамках «живописного» образа отдельные ленивые «всплески». В контексте Времени этот образ с его картинной звукописностью начинает излучать мифологический смысл, восходя к образу «мирового пути». Этому способствует контраст, требующий сопряжения одноранговых смысловых величин в рамках бинарной оппозиции: образ быстро и напряженно протекающего Времени жизни уравнивает образ медленно текущего Времени вечности.

Отдельный модус остановленного, или портируемого Времени «сегодняшнего дня» (со-времени Поэта) предстает в романсе № 3, в котором образ фабрики соотнесен с моделью мифологического макрокосма как его уменьшенная модель. Объективная картина социума получает воплощение в своих основных параметрах: в отношениях человека и среды (Поэта и толпы), проецируемых на модель мифологического «мирового древа» (в ее важнейших измерениях — «низа» и «верха»), соотношение которых отражается в регистровом контрасте глубоких басов мира дольного (в крайних строфах) и «пьедестала» Поэта, вознесенного на уровень третьей октавы (в средней части).

Эпический контекст в качестве одного из модусов Времени «ставшего» включает образы стихий, выстраивающихся в цикле в точную последовательность времен года — от зимних

метелей (№ 5) к весенним стремнинам (№ 7) и «дикому ветру» осени-зимы, замыкающему этот круг (№ 13). Для данного контекста актуальной оказывается звукопись, сконцентрированная в партии сопровождения: в «Ее песнях» — фигурационный фон из шестнадцатых и триолей, передающих кружение метели («Рукавом моих метелей задушу»); в «Свирели» — имитация пастушьих наигрышей над «весенними стремнинами»; в «Диком ветре» — порывистые триольные пассажи. Контекст циклического круговорота Времени чрезвычайно многомерен. С одной стороны, он воссоздает космический аспект Времени, с другой — метафорически дополняет «линию жизни», создавая для нее параллельный смысловой план, представляющий «верстовые столбы» человеческой жизни: от юности к зрелости и далее — к старости.

Противопоставление Времени «становящегося» и Времени «ставшего» в рамках контекста «линии жизни» заключает в себе смысл, превышающий информационный уровень поэтического текста: «ставшее» состояние Времени, с его ярко отмеченной семантикой «конца», формирует образ, выходящий за смысловые пределы поэтической концепции Блока, — образ смерти, определяющий смысловое наполнение финала вокального цикла (№ 12 и 13). Ауру трагического как «новое содержание» (Лотман) формируют семантически устойчивые музыкально-риторические фигуры смерти, сконцентрированные во фригийском обороте фортепианного сопровождения (№ 12) и в погребальном набате тяжелых диссонансирующих аккордов (№ 13). Образ «дикого ветра», бушующего в пустоте жизненного и душевного пространства, активизирует еще одну весомую музыкально-образную ассоциацию, наделенную семантикой «конца»: в стремительном беге триолей «дикого ветра» просматривается образ финальной части Сонаты *b moll* Шопена.

#### ОБ ИЕРАРХИИ СМЫСЛОВЫХ СТРУКТУР ТЕКСТА

Иерархическая система смыслообразования вокального цикла, организованная контекстуально, в процессе формирования смысловых структур своеобразно претворяет «принцип множественного и концентрированного воздействия» Л. Мазеля [7]. При этом параметр «множественности» направлен на увеличение смысловых значений, параметр «концентрированности» связыва-

ется с углублением смысла. Каждая из этих двух интенций имеет свое обоснование в парадигматике модели Лотмана.

«Множественное воздействие», связанное с расширением смыслового горизонта, ведет к тому, что образ, подключаясь отдельными гранями своей выразительности одновременно к нескольким контекстам, начинает излучать множественную семантику, приобретает смысловую многозначность, то есть, как это сформулировано у Лотмана, «один и тот же знак может по-разному читаться на различных уровнях, одно и то же выражение на разных уровнях системы получает различное содержание» [6, с. 407].

Такой «перекресток» многомерного излучения смысла образуется, к примеру, в романсе «Река раскинулась», что наделяет его значением смыслового центра произведения. Так, образ Руси этого номера пересекается с образами стихий: Возлюбленная-Вселенная становится Русью-Женой. Для данного «превращения» актуальна русская эпическая окраска «Реки», развивающая национальный колорит «Свириели». Образ реки в первой части этого романса, соприкасаясь своей звукоизобразительной стороной с контекстом «стихий», становится одним из звеньев циклического круговорота Времени, создавая недостающий в этом контексте летний «пейзаж» («Над скудной глиной желтого обрыва / В степи грустят стога»). Но эта же звукоизобразительность на чисто музыкальном уровне, в рамках общего эпического склада романса, сообщает его вступительной части черты былинного зачина, восходящего к образу Баяна, включенного в «исторический» контекст романса (с его фигурой ассоциируются задумчивые «гусельные переборы», в которые превращаются аккорды-арпеджато и неторопливая повествовательность интонации).

Этот же образ в бинарной оппозиции с образом «несущейся» кобылицы актуализирует другую составляющую своей выразительности — характер движения, и «река» обретает значение метафоры Вечности («Медленная Лета») по контрасту с быстро протекающим временем Жизни и Истории, которым в равной мере сопричастен Поэт. Последний, исторический аспект Времени, эквивалентный Вечности своей объективностью и категориальным равенством (представляющий ту же самую вечность, но в диахроническом ракурсе), актуализирует бородинская батальная

картинность, восходящая к некоему условному былинно-богатырскому прошлому.

«Концентрированное воздействие», «раскручивающее» смысловой потенциал знака не «вовне», а «вовнутрь», совпадает со следующим толкованием у Лотмана: «<...> движение к истине — не переход от одного знака к другому, а углубление в знак» [там же]. Данный принцип сказывается на формировании особого, коннотирующего типа *punctum saliens*<sup>2</sup> — «трепещущих точек», фиксирующих пересечение музыкального и поэтического смыслов в тесном континуальном пространстве, высвечивающих в поэтическом тексте значения, находящиеся в кругозоре развития контекстуальной смысловой структуры. Подобные локальные «точки», довольно редкие в цикле на фоне тотального применения аллюзийного метода, связаны фактически с одним и тем же образом и приемом. Это подчеркнутые восходящим движением вокальной мелодии слова «вышка», «вершина» (в № 2 и 3), возводящие «пьедестал» Поэту.

Процесс образной концентрации ведет к тому, что каждый из двух основных контекстов — лирический и эпический — в результате развертывания своего смыслового горизонта порождает семантические ряды, концентрированно углубляющие смысл исходной структуры «Поэт — Время». Это образы Красоты и Смерти, которые в иерархии семантических структур цикла возникают как чисто музыкальные знаки и в пространстве цикла выстраивают смысловые отношения, превышающие информационный уровень поэтического текста: «Жизнь — Смерть», «Красота — Время».

Таким образом, принцип укрупнения смысловых структур, тенденция к предельной концентрации образных значений в конечном итоге ведет к мифологизации смысла. Становление смысловой структуры высшего порядка «Поэт — Время» в условиях предельно обобщенного музыкального выражения обретает всеобъемлющее звучание, выходящее в область «вечных» категорий. Наличие образно-смысловых моделей-ассоциаций, содействующее концентрации музыкального выражения, с другой стороны, способствует «удвоению» смыслов, обнаруживая их архетипическую природу. Данный процесс выявляет амбивалентность индивидуального и всеобщего и приобщает композитора, наравне с поэтом, к одним и тем же вечным ценностям, наделяет создателя вокального цикла значением медиума, облекающего в выразительную форму

вечное содержание. Такая направленность творческого акта, аналогичная средневековой модели творчества, с ее «семантическим» кодом моделирования действительности (что находит отражение в концепции Лотмана), выдвигает на первый план ведущим критерием оценки произведения смыслообразование. Следуя логике «новый текст — всегда открытый старый», в котором «говорят» только чистые смыслы, она оставляет слушателя наедине с «бывшим <...> и вечным» [там же]:

*И тянется опять к отцу творенье,  
И к божеству и духу рвется снова,  
И этой тяги полон мир всегда.  
Она и боль, и радость, и беда,  
И счастье, и борьба, и вдохновенье,  
И храм, и песня, и любовь, и слово.*

Герман Гессе<sup>3</sup>.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Термин заимствован из работы Волькенштейна [2] и трактуется автором как вместилище интеллектуального и эмоционального богатства «рецептора», включающее его способность к сотворчеству.

<sup>2</sup> Термин И. Степановой: [9].

<sup>3</sup> Стихи в переводе С. Апта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вартанова Е. Ты в сердце моем, Россия. Композитор Олег Моралёв. — Саратов, 2001.
2. Волькенштейн М. Стихи как сложная информационная система // Наука и жизнь. — 1970. — № 1.
3. Кац. Б. «Стань музыкою, слово!». — Л.: Сов. композитор, 1983.
4. Кремер А. Вокальные циклы Д. Шостаковича как семиосфера поэтического и музыкального текстов: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 2003.
5. Лаврентьева И. О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60—70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) // Проблемы музыкальной науки. — М.: Сов. композитор, 1985. — Вып. 6.
6. Лотман Ю. Семиосфера. — СПб.: Искусство СПб, 2000.
7. Мазель Л. О некоторых общих принципах художественного воздействия и их применении к музыке // Вопросы анализа музыки. — М.: Сов. композитор, 1991.
8. Михайлов А. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: науч. тр. Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. — М., 2002. — Сб. 36.
9. Степанова И. Слово и музыка. Диалектика семантических связей. — М., 1999.

**Королевская Наталья Владимировна** — преподаватель кафедры истории музыки, аспирантка Саратовской государственной консерватории им. Л. В. Собинова

