

И. М. КРИВОШЕЙ

Уфимская государственная академия искусств  
им. Загира Исмагилова

УДК 781.6.083.2

## РУССКИЙ РОМАНС: КОНЦЕПТ «ЧЕЛОВЕК ЛЮБЯЩИЙ»

Всё богатство смысловых оттенков образов любви в русской вокальной музыке объединяет художественный концепт *Человек любящий*. Смысловая многомерность концепта во многом определяется присутствием в поэтических первоисточниках русских романсов мифологических сюжетов.

Интерес к мифу как способу моделирования художественного мира всегда поддерживался ориентацией художников на вечные и неизменные начала, на архетипические константы человеческого и природного бытия. Миф предполагает описание событий и не предполагает рефлексии на них: «Мир мифа есть такой мир, в котором нет непонятого, нет проблем» [8, с. 14]. Даже в авторском контексте миф всегда узнаваем благодаря многотысячелетней коллективной безымянной традиции, сконструировавшей свой собственный мир, «свёрнутый» до имени, событий, сюжетов.

В русской вокальной музыке экспликация мифа происходит, прежде всего, в словесном первоисточнике: миф в переводе с греческого – «слово», а потому миф есть «преимущественно словесное произведение» (А. Потенция), «нечто рассказанное» (Г. Гадамер), «рассказанная история» (К. Леви-Строс, Б. Малиновский), «в словах данная личностная история» (А. Лосев). Однако и в музыкальном тексте русского романса существуют «способы удостоверения» (Г. Гадамер) мифологического имени или сюжета, которые явно или латентно присутствуют в словесном первоисточнике. И связаны они с воплощением не индивидуально-личностных переживаний, а с «всеобщностью музыкального содержания» (Ал. В. Михайлов), способного «объективировать» мифологическую основу литературного первоисточника.

**Вербальное воплощение мифологической составляющей концепта «Человек любящий»**

Миф – это сказание, но сказание, отрешённое от будничного и повседневного: «Миф есть чудо» (А. Лосев [6, с. 134]). Способность мифа к синтезу «чуда и чрезвычайно практичного» (А. Лосев), «духовного, идеального, ментального и вещественного» (Я. Голосовкер) в русском романсе позволяет высветить особые грани концепта «Человек любящий» – эротический флёр (Сюита «Фавн и пастушка» И. Стравинского)<sup>1</sup>, любовный зов в небытие («Песня рыбки» А. Даргомыжского, А. Аренского), ожидание чуда – поиск идеальной женщины («Кудесник» С. Прокофьева) или освобождение от смертельного

сна («Спящая княжна» П. Бородина). Благодаря мифологической составляющей концепт «Человек любящий» имплицитно определяется через призму таинственного, волшебного, соединения реального и нереального.

В русло *волшебного, чудесного* (невозможного в реальном мире) наши ассоциации направляют заглавия романсов, которые отсылают к определённому мифу и репрезентируют имена персонажей, живущих в «кином» пространстве («Рождение арфы» С. Танеева на ст. Т. Мура, «Фавн и пастушка» И. Стравинского на ст. А. Пушкина) и способных творить колдовство («Кудесник С. Прокофьева» на ст. Н. Агнивцева). По определению А. Лосева, «*миф есть развёрнутое магическое имя*» [6, с. 170].

В русском романсе мифологическое имя оказалось метаязыком описания устойчивых моделей поведения человека: одно из главных свойств мифа – персонификация идеи (А. Лосев, Я. Голосовкер, Е. Мелетинский, М. Эпштейн). Например, имя *Фавн* («Фавн и пастушка» И. Стравинского) содержит информацию о лукавом и опасном существе – он воровал детей, насылал кошмары, соблазнял женщин (в ренессансной аллегории Фавн олицетворяет распутство)<sup>2</sup>. С именами *нимф* («Рождение арфы» С. Танеева) и *наяд* («Наяда» Н. Мяковского на ст. Е. Баратынского) связаны представления о юных и красивых женских духах (ревнительницах целомудрия), страдающих от неразделённой любви.

В указанных романсах мифическая составляющая воспринимается как «невинное, безобидное общение» (Р. Барт), где «значение понимается как система фактов» [18, с. 130]. Смысловое же пространство романса С. Прокофьева «Кудесник» организует «рефлексивная игра» с мифологическими образами. Содержание словесного первоисточника романса указывает на способность Кудесника чудодейственно материализовать мечты об идеальной Женщине, что в свою очередь, неумолимо аллюзирует миф о Пигмалионе. Однако заключительные строки поэтического текста романса позволяют говорить о более сложных смысловых переплетениях: «Ровно через две недели / Вышел из дому Кудесник / И... повесился на ели». Такой финал стихотворения вполне укладывается не только в авторскую позицию, но и в систему философских представлений об Эросе в России: «В любви всё самое ценное *рождается*, а не *творится*» [2, с. 366].

Есть ещё одна грань русского Эроса, которая в русском романсе раскрывается через призму ми-

фологической оппозиции любовь (жизнь) / смерть. Смерть всегда понималась как грань между реальным и нереальным миром, но грань, которая может быть преодолена, как, например, в мифах об Орфее или о похищении Персефоны. В русском романсе эта мифологическая матрица традиционно сохранена. Грань реального и ирреального актуализирует тему «вечной» любви, побеждающей смерть влюблённых («О, не грусти!» С. Рахманинова на ст. А. Апухтина, «Любовь мертвеца» П. Чайковского на ст. М. Лермонтова) или «вечной разлуки»: гордыня влюблённых в земной жизни наказывается холодом незнакомства в «кином» мире («Они любили друг друга...» Г. Свиридова на ст. М. Лермонтова). Содержательность этих романсов имплицитно миф о продолжении жизни после смерти.

В целом ряде романсов репрезентируется тема любовного зова в «иной» мир (любовь – вестник смерти), имплицитно миф о царстве мёртвых, в котором нет страданий и несчастий. Несмотря на то, что смерть находится вне практического опыта человека, её образ существовал на всём протяжении развития человеческой культуры. Загадочная, неизвестная сила (смерть), призывающая человека, в русской вокальной музыке осмысливается известными, доступными для понимания мифологическими образами, имеющими веками созданную историю. Так, любовный зов в «иной» мир представлен в русском романсе как манящая, обольстительная серенада рыцаря-смерти («Серенада» М. Мусоргского из вокального цикла на ст. А. Голенищев-Кутузова): многоярусная семантика образа отсылает к культуре европейского средневековья, утвердившей серенаду как форму любовного признания, и к морфологическим особенностям слова «смерть», относящегося в древнееврейском, греческом и немецком языках к мужскому роду. Подчеркнём, что окно (у которого сидит девушка и слушает серенаду) также связано с семантикой перехода в иной мир. В песне рыбки («Песнь рыбки» А. Даргомыжского, А. Аренского на ст. М. Лермонтова), в мифологических представлениях связанной с царством мёртвых<sup>3</sup>, звучит соблазнительный призыв к блаженному сну. Любовная, манящая песнь о защите и покое (граничащих с небытием) обращена к человеку, совершившему побег из «юдоли тяжкого рабства» (Ю. Манн). Вынужденно воспринимая поэтический текст романа в отрыве от контекста лермонтовской поэмы, мы должны всё же иметь его в виду: «Русская философия смерти в наиболее напряжённых проблемных узлах сопрягается с философией Эроса» [4, с. 153].

Таким образом, можно сделать вывод, что *мифологическая составляющая русского Эроса всегда связана с именем – собственным или нарицательным, без которого практически не может существовать миф* (В. Топоров [15, с. 530]): имя – «окончательная неделимая и центральная смысловая точка мифа» (А. Ф. Лосев [6, с. 170]).

### Музыкальное воплощение мифологической составляющей концепта «Человек любящий»

В отечественном музыкознании проблема «близости музыки и мифа» была инициирована идеями К. Леви-Строса об уподоблении мифологического мышления музыкальному [19, с. 23]. Учёные высказывают мысль о способности музыки выполнять функцию носителя мифологической информации (Л. Акопян) и «коллективного, архитипического опыта» (Г. Орлов), указывают на значение мифологического «Мы-сознания» (М. Арановский) в идейных исканиях русского музыкального искусства, исследуют проблему «музыкальности мифа», «мифологичности музыки» (Л. Гервер) и семантики мифологических образов в опере XX века (А. Денисов). Многообразие ракурсов исследования проблемы «музыка – миф» не исключило точек пересечения. Одна из них акцентирует внимание на том, что практически любой элемент музыкального произведения может нести информацию мифологического порядка<sup>4</sup>. Но это происходит лишь в том случае, если данный элемент реализуется в музыкальном тексте «архетипический опыт» (Г. Орлов), «общепринятую традицию» ценностной значимости образов и категорий (М. Арановский).

«Музыка научилась свёртывать культуру в интонацию» (В. Медушевский [10, с. 57]), так же, как и миф включает в себе «в неразвёрнутом виде» модели человеческой деятельности (Е. Мелетинский) [12, с. 335]. Эта точка пересечения музыки и мифа позволила эксплицировать в русском романсе музыкальные коннотации мифологического имени. Конечно, «музыкальное слово» не предполагает конкретного означивания. Музыкальный эквивалент мифологического имени в русском романсе предопределён выбором текстовой и внетекстовой информации, которая даёт наиболее полное представление о совокупности признаков и функций, характеризующих устойчивое мифологическое имя.

Перевод экстрамузыкального в музыкальное с помощью принятой в данной культуре «условной системы эквивалентностей» (Ю. Лотман) осуществляется только в контексте поэтического первоисточника. Так, например, для музыкальной характеристики нимф, поющих о неразделённой любви («Рождение арфы» С. Танеева, «Нимфа» Н. Римского-Корсакова, «Наяда» Н. Мясковского), в русском романсе оказались значимыми их внешний облик (распущенные волнистые косы) и среда обитания (водоёмы и гроты). Эти признаки нимф актуализируются через призму «поэтического комплекса моря» (В. Топоров), который уже со времён музыкального Барокко находит эквивалент в «фигурах волн» – гармонических фигурациях.

Персонажи, выполняющие функцию медиатора с «иным» миром (любовный зов в «иной» мир), находятся в пространстве более сложной системы идентификации. Так, в романах русских композиторов на стихи М. Лермонтова («Песнь рыбки») смысловым центром является подводное пространство покоя – сна – смерти, в которое завлекает любовная песнь зеленоглазой рыбки: море – тысячелетний символ любви, неминуемой смерти, временного забве-

ния. В контексте слова «усыпляющее», колыбельное *ostinato* триолей в ансамбле со знаком «киного мира» увеличенными гармониями – создают в романсах А. Даргомыжского, М. Балакирева, А. Аренского, Г. Катуара семантическое пространство «сна-смерти», в котором превалируют любовь, покой и забвение.

Персонаж Рыцарь-смерть в «Серенаде» М. Мусоргского намекает на тонкую грань в мифологической оппозиции любовь (жизнь) / смерть. Слово в композиторском тексте по сути лишь намечает сюжетную линию; создание образа Рыцаря – смерти оказывается прерогативой текста музыкального. Например, в звучании слов «рыцарь неведомый» на фоне специфически-«церковного» гармонического оборота I–IV–III–VI–III–I [13, с. 70] слух улавливает «панихидные» обертоны, намекающие на ту «неведомую» страну, откуда родом рыцарь, пришедший за «последней наградой». И тогда становится понятным «кружение», «пританцовывание» мелодии серенады в «тесном» диапазоне: так танцевала смерть, «передвигающаяся неверными шажками старенького учителя танцев» [16, с. 146–147] и вовлекающая в свой хоровод людей. В отличие от пылкой серенады реального влюблённого, любовный лепет Смерти, тихий и вкрадчивый (его должна и может услышать только умирающая девушка), в конце романса замирает до еле различимого говорка (*ppp parlando*). Но в гениальной режиссуре Мусоргского Смерть не может отказать себе в удовольствии насладиться своим триумфом: после слов «Ты моя!» внезапный аккорд ( $\wedge ff, sf$ ) наотмашь (как косой) отсекает девушку от жизни.

В сюжете о волшебной силе любви («Спящая княжна» П. Бородина), содержащем аллюзию на миф об Орфее и Эвридике, наблюдаем инверсию: объятая смертельным сном спящая княжна ожидает часа, когда «в лес дремучий богатырь придёт могучий» и разрушит темные силы сна-смерти. В музыкальном тексте царит знак колыбельной, в котором целотонная гамма намекает о похищении волшебными силами княжны<sup>5</sup> («ведьм и леших целый рой и промчался над княжной»), а настойчивое *ostinato g* контроктавы пытается «разрушить» в среднем голосе фортепианной партии увеличенный лад как знак «иноного мира», «волшебных сил», усыпивших княжну.

Мифологический персонаж в романсе С. Прокофьева «Кудесник» также связан с пространством «нереального», «волшебного», в котором только и возможно сотворить идеальную женщину: имя Кудесник (волшебник, чародей, колдун) указывает на его способность совершать чудеса при помощи нечистой силы. К наиболее явным признакам «иномирного» относится предельная, доведённая до механистичности упорядоченность<sup>6</sup> музыкального материала: монотонность повторов штрихов (предельное стаккато), ритмических и кругообразных мелодических построений. В контексте слова реальное (Рассказчик) и «волшебное, сказочное» (Кудесник, Женщина)

актуализируются благодаря смене типов фактуры и регистров звучания в фортепианной и вокальной партии: акцентируя значение звука в сказочных текстах, исследователи подчёркивают, что нарушение границы между мирами всегда обозначено сменой звучания [1, с. 160–161]. Фраза «был особой он закваски» заостряет внимание на «особости», «иномирности» Кудесника: в вокальной партии – удлинение на три четверти второго слога в слове «особый», в фортепианной – увеличенное трезвучие, ставшее традиционным в русской музыке символом фантастического. К парадигме признаков, характеризующих Кудесника, можно отнести начальный мелодико-ритмический оборот в нижнем голосе фортепианной партии, «угловатость» которого вызывает ассоциации с «причудливым», «фантастическим».

Музыкальная характеристика каждого персонажа в вокальной сюите Стравинского «Фавн и пастушка» на стихи А. Пушкина дана в определённом для него номере и связана с семантикой мифологического имени. Выбор сюитной формы для воплощения пушкинских «Картин», очевидно, не случаен: многие произведения лицейского периода творчества Пушкина были созвучны темам и настроениям французской поэзии, в частности, Э. Парни, поднявшего до уровня высокого искусства поэзию «легкомысленного» рококо<sup>7</sup>. «Объективная память жанра» (М. Бахтин) не могла не подсказать композитору, что «ветренность рококо» (Д. Лихачёв), уводящая от действительного в мир идиллии и придающая любовным сюжетам лёгкие эротические тона, наилучшим образом проявится в музыкальной модели барочного искусства: музыкальные характеристики мифологических персонажей естественно вплетаются в сюитную форму пасторали. Одна из особенностей музыкального имени мифологических персонажей сюиты раскрывается через тембральную окраску определённого инструмента. Так, например, звучание мотива *solo cogni* вызывает ассоциации с сюжетно-ситуативным рядом – сценами охоты и любыми другими сценами, так или иначе связанными с природой. В контексте слова ритмически заострённый тритоновый интервал роговой интонации ярко характеризует угрюмого, неуклюжего и обиженного Фавна. Имена Лилы (божественно красивой и грациозной) и Филона (любимца Купидона) «произносят» струнные. Таким образом, бинарная оппозиция аполлонического и дионисийского начал представлена в сюите как сопоставление изящного и гротескного и реализована через сопоставление тембров струнных и духовых инструментов и ритмического рисунка (волнообразного, полётного – у Лилы и пунктирного, заострённого – у Фавна).

Приведённый обзор позволяет сделать заключение, что в целом ряде русских романсов (вне зависимости от авторства и времени написания) тема любви органично вбирает в себя мифологические сюжеты, через призму которых высвечиваются националь-

ные особенности русского Эроса – интуиция близости любви и смерти, понимание любви как великой ценности, которая рождается, но никак не творится. Концепт «Человек любящий» как «стусок русской

культуры» не мог исключить смысловую нагруженность мифологических имён, использованных в беспечной любовной лирике Пушкина-лицеиста – певца чувственной любви.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сюита написана для голоса и симфонического оркестра, но по своей интонационно-мелодической природе и характеру оркестрового звучания это произведение тяготеет больше к камерному жанру. И не случайно наряду с оркестровой версией Стравинский предложил авторское переложение партитуры для фортепиано, что естественно, позволило привлечь это произведение в качестве материала для анализа.

<sup>2</sup> Обращение к зооморфным и одновременно человекоподобным существам (Фавну, русалкам и т. д.) в контексте концепта «Человек любящий» оказалось возможным по причине того, что миф – это понимание вещей, предметов, сил, соразмерных человеку. По словам М. К. Мамардашвили, «миф – это тщательно разработанная система нейтрализации оппозиции “культура – природа”» [8, с. 16].

<sup>3</sup> В славянской мифологии с мифологемой водных глубин (миром усопших) тесно переплетены русалочьи мотивы.

<sup>4</sup> Практически о том же писал и А. Лосев, подчёркивая, что «структура самой музыки предопределяет и структуру мифа... Тембр, тональность или атональность, темп, характер мелодического или гармонического построения и т. д. дают весьма прочное основание для мифа» [7, с. 587].

<sup>5</sup> Такие ассоциации могут возникнуть в связи с тем, что в опере М. Глинки «Руслан и Людмила» целотонная гамма является одной из музыкальных характеристик Черномора, похитившего Людмилу.

<sup>6</sup> Проблему звукового мира мифологических персонажей в славянской культуре подробно исследует Е. Е. Левкиевская [5, с. 72].

<sup>7</sup> Автор «Фавна и пастушки» – пятнадцатилетний лицеист Пушкин. Двадцатитрёхлетний студент Стравинский написал музыку на стихи I, II, IV картин во время свадебного путешествия со своей женой Е. Г. Носенко.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Вахтин Н. Б. О значении звука в сказочном тексте // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. – М., 2003. – С. 157–170.
2. Вышеславцев Б. П. Достоевский о любви и бессмертии // Русский Эрос, или Философия любви в России. – М., 1991. – С. 364–376.
3. Зеленин Д. К. Очерки русской мифологии. – М., 1995.
4. Исупов К. Г. Рецензия на книгу: Русский Эрос, или Философия любви в России // Вопросы философии. – М., 1992. – № 12. – С. 150–153.
5. Левкиевская Е. Е. Звук и звучание в славянской мифологии // Музыка и незвучащее: матер. конф. – М., 2000. – С. 65–73.
6. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
7. Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М., 1995.
8. Мамардашвили М. К. Философские чтения. – СПб., 2002.
9. Мандельштам О. Э. «Сохрани мою речь». – М., 1994.

10. Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. – М., 1993.
11. Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. – М., 1976.
12. Мелетинский Е. М. Избранные статьи. Воспоминания. – М., 1998.
13. Мясоедов А. Н. О гармонии русской музыки (корни национальной специфики). – М., 1998.
14. Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. – М., 1991.
15. Топоров В. Н. Индоевропейская мифология // Мифы народов мира: энциклопедия: в 2 т. – М., 1991. – Т. 1. А–К. – С. 527–535.
16. Хёйзинга Й. Соч. В 3 т. Т. 1. Осень Средневековья. – М., 1995.
17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. – М., 1999.
18. Barthes R. Mythologies / Selected and translated from the French by Annette Lavers. – New York, 1991.
19. Lévi-Strauss C. Mythologiques. 1. Le cru et le cuit. – Paris, 1964.

### Кривошей Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства  
Уфимской государственной академии искусств  
им. Загира Исмагилова

