

В. В. ШЕЛОМЕНЦЕВА
Саратовская государственная консерватория (академия)
им. Л.В. Собинова

УДК 784.3

ДИАЛОГ МУЗЫКИ И СЛОВА В «ТРЕХ СТИХОТВОРЕНИЯХ МАРИНЫ ЦВЕТАЕВОЙ» А. ШНИТКЕ

«Три стихотворения Марины Цветаевой» А. Шнитке занимают особое место в череде музыкальных воплощений цветаевской поэзии. Отметим, что взаимодействие двух великих личностей в сочинении предстаёт в совершенно уникальном виде. В беседе с Д. И. Шильгиным композитор указывал на то, что при работе над «Тремя стихотворениями» стремился опираться только на текст. Действительно, в вокальном цикле проявляется сильнейшее воздействие, магнетическая зависимость творца-музыканта от гения Цветаевой и тех глубинных структур, которые составляют сущность поэтического текста.

Марина Цветаева всегда остро ощущала особую природу своей личности и творчества. В автобиографической прозе она неоднократно называет себя «преступителем всех человеческих законов», обречённым на внутреннее одиночество и непонимание со стороны окружающих. Поэт принимает это как неизбежность, роковую, несчастливую и прекрасную одновременно.

В книге «Мать и музыка» Цветаева пишет: «Мать поила нас из вскрытой жилы Лирики, как и мы потом, беспощадно вскрыв свою, пытались поить своих детей кровью собственной тоски. Их счастье – что не удалось, наше – что удалось!» [4, с. 99] С одной стороны, поэту свойственна некая одержимость собственной болью, признание жизненной необходимости её, синонимичность понятий «боль – человеческое существование». Но, с другой, – при этом осуществляется постоянная попытка «довоплотиться» (выражение Цветаевой), на ограниченный отрезок времени сменить божественную ипостась на человеческую, чтобы в очередной раз осознать невозможность такого шага, изначально данную сверхчеловеческую природу своего существа. И каждый раз это происходит на уровне великой мистерии.

Гипертрофированная экспрессия, обусловившая особую природу ритмики стиха, своеобразие фонетики вызывают ассоциации с античными мифами о культурных героях. Неслучайно среди центральных персонажей творчества Цветаевой – Федра, Тезей, Ариадна и другие. В контексте античной мифологии, для которой характерно вынесение на первый план витального конфликта жизнь – смерть, выраженного мифологемой Эрос – Танатос, акцентирование природного, хтонического начала в противовес мораль-

но-нравственным категориям, раскрывается глубинная сущность творчества Цветаевой.

Поэт принадлежит к тем художникам, в сочинениях которых центральное место занимает идея Богоравности. Они идентифицируют себя со всей Вселенной, существующей по своим собственным законам, далёким от норм христианской морали. Богоравность у поэта во многом граничит с богоборчеством. В этом смысле показательна статья М. Цветаевой «Чёрт», в которой она пишет следующее: «Бог был – чужой, чёрт – родной. Бог был – холод, чёрт – жар. И никто из них не был добр. И никто – зол. Только одного я любила, другого – нет. Одного знала, другого – нет. Один любил и знал меня, другой – нет» [5, с. 146]. Данный выбор Цветаева связывает с отторгнутостью, отверженностью павшего ангела, коим, по мнению поэта, является чёрт.

В русле античной мифологии с её противопоставлением Эрос – Танатос, делением мира на смертных и бессмертных Цветаева разграничивает две сферы (это Один и Любимый, Поэт и Все) и культивирует в себе богоравного Поэта. Такое деление предстаёт в античной мифе об Афине и горгоне Медузе. Афина – Исида постоянно контролирует невольного носителя истины. Превращение Медузы в чудовище есть трансформация ввиду несоизмеримости истины с возможностями человека, природы Творца и Твари. Афина успокаивается только тогда, когда голова Медузы оказывается под контролем богини.

Мир цветаевской поэзии, помимо явно выраженной актуализации природного начала, диалогичности биологического и социального, природного и культурного, несёт в себе ещё одно важное свойство, связанное с особым пониманием сущности любви. Феномен любви предстаёт в виде платоновского Эроса, противопоставляется пониманию любви как самоотречения, преклонения перед объектом её и служения ему, что соответствует христианскому видению сущности этого чувства. Для поэта, любившей, как она выражалась, «отродясь», «до-родясь», смысл любви был иной. Вектор её направлен не на объект, а вовнутрь себя, где, как в топке, из огня любви происходило рождение поэзии. Цветаева часто пишет о любви именно как об огне, в стихах нередко фигурирует символика самосожжения. Подобная трактовка любви восходит к платоновской андрогинности, характе-

ризующейся сверхполнотой собственного «я». В этом случае *animus* (термин Юнга) не выполняет в полной мере своего предназначения – установления связи с божественным. Отсюда – отсутствие гармонии как следствие нарушения мирового закона. В описанном Юнгом пути к высшей сознательности (тень – *anima* – самость) Богоравность даёт бесконечное вращение в одном звене цепочки ввиду «слабости» *animus*'а.

Действие идей Богоравности, платоновской андрогинности обнаруживается в цветаевской трактовке архетипов Ночи, Сна, Бессонницы, Покрова (занавеса), Солнца, Луны, Огня и т. д. Мы ясно видим обращение знаков: Свет перестаёт быть в значении истины, его место занимает Тьма, Солнце обращается в Луну.

Шнитке с чрезвычайной тонкостью и в то же время откровенностью проникает вглубь цветаевского творчества, при этом обнаруживая особую близость поэту по личностному типу. Неслучайно композитор сделал дьявола женщиной в своей кантате «История доктора Иоганнеса Фауста» и, несмотря на разницу в годах написания («Три стихотворения» относятся к 1965 году), в вокальном цикле присутствуют многочисленные проекции на подобного Мефистофеля (помимо общности тембра – контральта).

Шнитке, чутко ощущая специфику цветаевского мировидения, становится в своём вокальном цикле на запретный и опасный во многом для себя самого путь – он идёт вслед за поэтом в мир Зазеркалья, Ночи, в сферу Инфернального.

Уже в первой части – «Проста моя осанка» – проявляется глубокое понимание композитором сущности гения Цветаевой. Первые четыре такта предстают своеобразной миниатюрной моделью всей части. Здесь обозначено разделение мира на две полярно противоположные сферы: это оппозиция природного и культурного начал (в соответствии с протоструктурной моделью К. Леви-Строса, биологического и социального или «сырого и приготовленного»). При этом наблюдается ярко выраженная троичность элементов, их чёткая крестообразная структурированность: природное начало связано с двумя элементами – «сильным» (восходящая большая секунда) и «слабым» (нисходящая малая), между ними находится гармонический интервал секунды, позднее преобразующийся в кластер, являющийся воплощением культурного начала. Соответственно различаются и три способа звукоизвлечения – «+», «О», «pizz.». Знак «+» предполагает нажатие клавиши одной рукой и одновременно прижатие её в середине струны другой, что рождает «мёртвый» звук, в котором «отрезаются» обертоны. Пиццикато исполняется на струнах рояля. Знак «О» – *ordinario* – традиционная игра по клавишам.

В подобных исполнительских жестах присутствует глубокий смысл. Пиццикато есть природ-

ное, наиболее древнее по своему происхождению и бесхитрое прикосновение к струне, в нём нет тайны, но есть в таком жесте чрезвычайная осторожность и некое «взаимоотталкивание» струны и человеческой руки (при этом пиццикато первоначально исполняется левой рукой). Значение графемы «+», когда руки исполнителя играют одновременно, где есть и доступное взгляду, и запредельное, заключается в отсутствии той осторожности, что свойственна пиццикато. Это прямой, смелый, несколько даже грубоватый контакт со струной. Знак *ordinario* возвышается над двумя другими, что подчёркивается регистрово и графически (разделительная черта под «О»); очевидно его особое положение, отгороженность от окружающего многообразия знаков. Этимология термина также показательна: *ordinario* означает «обычный», это восстановление привычного способа исполнения, *ordo* – порядок, ряд, следование, в то же время в переводе с испанского *ordo* – молитвенник, с французского – церковный календарь. Таким образом, «О» есть сфера Абсолюта, которая на протяжении первой части и далее постоянно испытывается на прочность. «О» в начале цикла выступает как привычный, во многом обыденный закон, поначалу нерушимый. Но уже далее, несмотря на сохранение регистрового его положения (всегда выше знаков противоположной сферы), доминирование кластера под вопросом. Троичность элементов исчезает – с третьего такта второй элемент (пиццикато, малая секунда) входит в состав кластера. Вместе с тем всё более заметна глубокая взаимообусловленность, взаимозависимость между «О» и двумя «подчинёнными» знаками – *ordinario* постоянно вбирает в себя то один, то другой элемент, в развитии части появятся фрагменты, где все три сферы объединяются по горизонтали или вертикали.

Из двух элементов, составляющих сферу Природного, образуется тематизм вокальной партии. С одной стороны, здесь несомненно в качестве стилистической основы выступает музыка Веберна (имеется в виду фактурная организация). С другой, – каждая фраза вокальной строки открывается попевкой, характерной для архаического пласта музыкального фольклора – это «кварта с большой секундой снизу». Сочетание архаического первоэлемента с чеканным ритмом, часто повторяющим формулу «четверть – восьмая», рождает ассоциацию с древними закличками, зазываниями, то есть с теми явлениями фольклора, которые воплощали попытки человека воздействовать на таинственный, пугающий окружающий мир, защитить себя. С функцией защиты связана и особая структура каждой фразы, имитирующая графику круга.

Следуя за развитием поэтического текста, Шнитке соответственно строит и музыкальную форму. Так, в преддверии появления в стихах Чужого, в музыке происходит смена размера, впервые появляется дву-

дольный размер (4/8), подготавливающий знак 2/4, который станет атрибутом Чужого. Однако этот размер несёт в себе скрытую троичность за счёт постоянного присутствия триолей. Трёхдольный метр сопутствует сфере Героини сочинения. Так рождается новая дихотомия (чётное – нечётное). Постепенно два элемента вступительного раздела (сильный и слабый) начинают сближаться: сначала по вертикали (такт 23), затем по горизонтали (такт 31). С момента появления в тексте Чужого два лика сферы Природного – «+» и rizz. – выдержаны на основе малой секунды (такт 32).

В момент кульминации данного раздела (такт 36) появляется тематический элемент, который будет в дальнейшем играть весьма важную роль: эта музыкальная фраза ассоциируется с тематизмом вступления к «Истории доктора Иоганнеса Фауста» Шнитке, в основе которого – «дьявольские» форшлагги и зеркальная симметрия фактуры. С этого эпизода исчезает кластер *ordinario* из музыкального текста. Ведущим приёмом звукоизвлечения становится удар по струнам.

Таким образом, Шнитке, ощущая глубинный андрогинный смысл цветаяевского творчества, делает знаком героини троичность (мужскую сферу) и сильную восходящую интонацию большой секунды. В то же время цифра «2» и слабая малосекундовая интонация становятся противоположными знаками, но и в них ощущается некая неполнота, неподлинность (присутствует скрытая троичность).

В репризе как новый знак сферы Чужого появляются параллельные септаккорды *ordinario* (у фортепиано), один из которых позднее завершит весь цикл. Впервые сфера Культурного выступает не через кластер, а через септаккорд. Неустойчивость, хаотичность кластерных пятен, доведённая до экзистенциального предела, преобразуется в структурированную вертикаль. И окончание части замыкает круг – это большая секунда, артикулируемая знаком «+».

Мы видим, как автор в первой части словно очерчивает вокруг себя «защитное кольцо» и пока не выступает за его пределы. Отметим, что на уровне части постепенно обнаруживается ослабление действия двух важнейших интонационных констант (большая и малая секунды), смысловая направленность которых непрерывно меняется, начиная с появления сферы Чужого. Возможно, интонационная символика действует только на поверхностном смыслообразующем уровне, но есть гораздо более глубокий слой понимания сущности сочинения, возможно, связанный со знаком *ordinario*: уровень поиска сущности Абсолюта, его бесконечного то свержения, то, наоборот, утверждения. На этом глубинном онтологическом уровне нет интонационного разделения. Есть некое «всемогущество» знака «+», который может приходиться на любой интервал. Не случайно и появление

уже в первой части варианта «O+», когда прикосновение пальца к струне заставляет её смолкнуть. Знак «+» в таком случае стоит на одной линии с ординарио, более того – он «побеждает», «убивает» традиционный звук.

Можно говорить об усилении функции тембровзвучностей, то есть в первой части присутствует обратное движение по цепочке «звук-тон-нота» (Е. Назайкинский). Звучности «+», «O», «rizz.» предстают тогда в значении двух важнейших фактурных форм сонористической музыки (классификация А. Маклыгина): «точка» («+» и пиццикато) и «пятно» (кластер ординарио). В развитии материала образуются такие формы, как «поток», «полоса», «россыпь». И лишь в репризе происходит возвращение более традиционных типов звучания. Таким образом, сонористические аспекты сочинения, их особая символика, постепенное усиление на протяжении первой части с одновременным ослаблением тоновой функции – являются указанием на наличие некоего глубинного сюжета, о котором речь пойдёт далее.

В следующей части – «Чёрная как зрачок» – Шнитке полностью уходит в область Запредельного, Инфернального, в мир Ночи. Именно здесь традиционная нотная графика практически полностью исчезает из партии фортепиано. Ведущими фактурными формами становятся «поток» и «полоса». Музыкальное пространство «Ночи» предельно расширяется, «раздирается»: с одной стороны, используется микрохроматика, предельное сжатие тона, с другой – разорванность Центрального Элемента: переходя в другую октаву, терция (центральное созвучие) становится полутоном выше или ниже (такт 9). Зеркальность, отмеченная в предыдущей части, здесь является уже «правилом»: в каждой фразе начальный восходящий ход обязательно обращается в нисходящий в завершении и наоборот. Интересно, что начало части идёт как бы «вне метра»: чёткая двудольность и трёхдольность первой части сменяется чередованием размеров 5/8, 7/8 и т. д., и лишь со вступления в тексте собственно «чёрной молитвы» возникает трёхдольность.

В кульминации использование «внемusикальных» средств достигает своего апогея: в партии фортепиано остаётся только глissандо по струнам от самого высокого к самому низкому звуку и наоборот, что воспринимается слушателем уже на каком-то биологическом уровне – как стук сердца, пульса, бег крови. И в момент наивысшего напряжения в первый раз появляется кластер *ordinario*, но в обращённом семантическом значении. Это явление «чёрного божества» – Ночи. С данного эпизода пространство и время начинают «сжиматься»: используются микросерийные преобразования первоначальной пятитактовой зеркальной темы на фоне глissандирующей «полосы» у фортепиано,

в ходе которых в конце части остаются два звука, осуществляется «испеление» темы. Так, в рамках финала второй части прослеживается на уровне микросерийной техники и числового ряда уже знакомый по первой части процесс «развенчивания» Абсолюта, некая децентрализация системы. Но в первой части всё это происходило в рамках сонористической техники, а здесь – в микросерийных процессах.

Таким образом, вторая часть становится вхождением в ад, в Ночь, где всё превращается в свою противоположность. После такого нечеловечески смелого шага можно было бы ожидать, что в третьей части настанет момент духовного преображения, просветления. Но что же происходит на самом деле?

Первый же звук третьей части – «Вскрыла жилы» – сразу получает зеркальное обращение (с, *ordinario*, на *fff* – в *fs*, o+). Сам знак o+ , как было уже отмечено ранее, символичен: наложение пальца на «живую», уже звучащую струну. Это знак лишения жизни, убийства звука. Кластерное «пятно» ordinarily как воплощение некоего Абсолюта, всеобщего закона, теряет себя полностью. Исчезает один из ведущих его признаков – «дление», он движется, превращается в «россыпь» отдельных точек, которые разбегаются параллельно знакам противоположной сферы – «+», то поднимаясь, то опускаясь на небывалую глубину. Пиццикато с его осторожным, бережным касанием струны исчезает полностью.

Здесь сохраняется и «разорванность», и зеркальность музыкальной ткани, которая была присуща «Ночи». Тематизм словно уплощает текстовую «доминанту»: «невозвратно, неостановимо, невосстановимо хлещет жизнь». Отсюда ведущим средством развития тематизма становится бесконечное прибавление звуков к одному мелодическому зерну (с тактов 19–20 и далее). Поэтому в музыкальном материале возникает аналогия текстовому «хлещет», «хлынула». Бесконечному стихийному движению мельчайших точек, кажется, нет конца. Но вот возникает удивительное явление. Это уменьшённый септаккорд, в особом, ни на что ранее звучавшее не похожем облике. Данная звуковая сфера (аккорд возникает путём своеобразных комбинаций с педалью)

символизирует нечто третье в поединке Природного и Культурного, хотя и несёт в себе знак второго из них – септаккорд этот появлялся в конце первой части как знак Чужого.

Это явление надчеловеческое, надмирное, существующее как бы вне музыкального и поэтического текстов. Молоточки фортепиано не ударяли по струне, руки только беззвучно коснулись клавиш, но звук, новый и странный, родился на свет. Данная звучность есть, с одной стороны, нечто нерукотворное, в одночасье, подобно интуитивному озарению, восстанавливающее смысл знака ordinarily, с другой, – оно не восстанавливает в полной мере гармонии для самого автора, так как очевидна его зависимость от тяжких испытаний знака «O», его крушения и развенчания. Иным образом подобная звучность бы не появилась.

Возникший символ – не «открывшиеся врата рая», не «вознесение на небеса». Автор стоит на пороге этого, всё видит и понимает, но не входит туда (данная сфера остаётся знаком Чужого), а продолжает находиться в вечном «между»: между Добром и Злом, Дионисийским и Аполлоническим и т. д. И, видимо, главная мысль сочинения связана именно с трагической констатацией самим композитором отсутствия в мире понятий абсолютного Добра и абсолютного Зла, с его убеждённой в вечном борении в человеке диаметрально противоположных начал, которому не будет конца. В этом Шнитке перекликается со множеством других русских художников, которые по мысли Ю. Лотмана, достигали врат Рая, но не желали туда вступить. Тем не менее, в необычном финале цикла композитору удаётся отыскать и запечатлеть некий хрупкий баланс между названными выше противоположными сущностями. Это и есть во многом ответ на вопрос, который у Цветаевой так и остался навечно открытым:

Что же мне делать, певцу и первенцу,
В мире, где наичернейший – сер!
Где вдохновенье хранят, как в термосе!
С этой безмерностью
В мире мер?!

ЛИТЕРАТУРА

1. Кудрова И. В. Просторы М. Цветаевой: поэзия, проза, личность. СПб.: Вита Нова, 2003. 600 с.
2. Леви-Строс К. Структурная антропология / пер. с фр. В. В. Иванова. М.: Эксмо-Пресс, 2001. 512 с.
3. Лотман Ю. М. Происхождение сюжета в типологическом освещении // Избранные статьи: в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. 478 с.

4. Цветаева М. И. Мать и музыка // Соч.: в 2 т. Т. 2: проза. М., 1980. С. 94–119.
5. Цветаева М. И. Чёрт // Там же. С. 127–158.
6. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке (Беседы с композитором). Изд. 2-е, испр. М.: Композитор, 2004. 110 с.

REFERENCES

1. Kudrova I. V. *Prostory M. Cvetaevoy: poeziya, proza, lichnost'* [The Broad Expanse of Marina Tsvetaeva: Poetry, Prose, and Personality]. St. Petersburg: Vita Nova Press, 2003. 600 p.
2. Levi-Stros K. *Strukturnaya antropologiya* [Claude Lévi-Strauss. Structural Anthropology]. Translated from the French by V. V. Ivanov. Moscow: Eksmo-Press, 2001. 512 p.
3. Lotman Yu. M. *Proiskhozhdenie syuzheta v tipologicheskom osveshchenii* [The Origins of the Plot in the Typological Elucidation]. *Izbrannye stat'i* [Selected Articles]. In 3 Vol. *Vol. 1: Stat'i po semiotike i tipologii kul'tury* [Articles on Semiotics and Cultural Typology]. Tallin, 1992. 478 p.
4. Cvetaeva M. I. *Mat' i muzyka* [Mother and Music]. *Sochinenia: v 2 t. T.2: proza* [Works in 2 vol. Vol. 2: Prose]. Moscow, 1980, pp. 94–119.
5. Cvetaeva M. I. Chert [Demn]. *Ibid*, pp. 127–158.
6. Shul'gin D. I. *Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke (Besedy s kompozitorom)* [Alfred Schnittke's Years of Obscurity (Conversations with the Composer)]. Moscow: Kompozitor Press, 2004. 110 p.

Диалог музыки и слова
в «Трёх стихотворениях Марины Цветаевой» А. Шнитке

«Три стихотворения Марины Цветаевой» Альфреда Шнитке – одно из ранних (1965) малоизученных сочинений композитора. В статье раскрывается сущность музыкально-поэтического взаимодействия, осуществляется выход к глубинному уровню смыслообразования в цикле. Принципы структурной организации музыкальной композиции рассматриваются на трёх уровнях. Первый – параметр звуковысотности – отмечен выходом к микросерийности, вырастающей из начальной оппозиции двух секундowych интонаций. Второй связан с сонористической техникой, показывающей различные тембровые оттенки. Определённые способы звукоизвлечения образуют разные виды сонористической фактуры – «точка», «россыпь», «пятно» (классификация А. Маклыгина). Третий уровень – метроритмическая оппозиция чисел 2 и 3. Все три параметра, взаимодействуя, обуславливают логику процесса смыслообразования произведения, направленную на поиск

сущности Абсолюта. Для раскрытия этой константы потребовался выход к поэтике цветаевского творчества. Диалогическая соотнесённость различных систем мировидения поэта и композитора обнаруживает чрезвычайную их близость по личностному типу. В фабуле раскрываются важные для творчества Цветаевой мотивы Богоборчества, Богоравности, андрогинности. Глубинный содержательный слой обнаруживает особое измерение, связанное с трагической констатацией композитором отсутствия в мире понятий абсолютного Добра и абсолютного Зла, с его убеждённостью в вечном борении в человеке противоположных начал. Вместе с тем в финале произведения Шнитке удаётся достигнуть хрупкого равновесия между противоположными сущностями, утвердив свою систему этических ценностей.

Ключевые слова: Альфред Шнитке, Марина Цветаева, вокальный цикл, сонористика

The Dialogue of the Music and the Text
in Alfred Schnittke's "Three Poems by Marina Tsvetayeva"

Alfred Schnittke's song cycle "Three Poems by Marina Tsvetayeva" (1965) is one of the earliest works by the composer, one that has not been studied sufficiently enough. The article discloses the essence of interaction between music and poetry and traverses the path towards the profound level of meaning-generation in the song cycle. The principles of the musical composition's structural organization are examined on three levels. The first level – the pitch parameter – is marked by a turn towards micro-serialism, stemming from the initial opposition of two secundal intonations. The second parameter is connected with the technique of sonorism, which demonstrates various timbre sonorities. Certain definite means of sound-generation form different types of sonoristic textures – the "point," the "scattering" and the "spot" (according to Alexander Maklygin's classification). The third level is the metrorhythmic opposition of numbers 2 and 3. All three parameters, interacting with each other, stipulate the logic of the process of the composition's

generation of meaning, directed towards the search of the essence of the Absolute. In order to disclose this constant, it was necessary to turn towards the poetics of Tsvetayeva's verses. The dialogic relatedness of the different systems of world-perceptions of the poet and composer disclose their extreme closeness according to their personal types. The poems' narration reveals motives that are important for Tsvetayeva's oeuvres – striving with God, equal footing with God and androgyne attributes. The profound substantive layer discloses a special dimension, connected with the tragic statement by the composer of the absence of the concepts of Absolute Good and Absolute Evil in the world, with this conviction of the eternal struggle of opposing elements in the human being. At the same time, in the finale of the composition Schnittke is able to reach a frail balance between the opposite substances, having asserted his system of ethical values.

Keywords: Alfred Schnittke, Marina Tsvetayeva, vocal cycle, sonoristics

Шеломенцева Вероника Валерьевна
аспирантка кафедры теории музыки и композиции
E-mail: nikichplus@yandex.ru
Саратовская государственная консерватория
им. Л.В. Собинова
Российская Федерация, 410012 Саратов

Veronika V. Shelomentseva
Post-graduate student at the Music Theory
and Composition Department
E-mail: nikichplus@yandex.ru
Saratov State L.V. Sobinov Conservatory
Russian Federation, 410012 Saratov

