

ее построение должно быть связано с пересмотром самих исходных позиций семиотики музыки. Сложный

путь противоречий и плюрализма должен привести не к радикальному отказу от уже достигнутого, но к его

гибкому переосмыслению, которое позволит семиотике музыки обрести сложившиеся очертания.

Список литературы

1. **Арановский М.** Музыкальный текст: Структура и свойства. — М.: Композитор, 1998. — 343 с.
2. **Бонфельд М.** Музыка: Язык. Речь. Мышление. — М., 1991. — 125 с.
3. **Денисов А.** Музыкальный язык: структура и функции. — СПб.: Наука, 2003. — 207 с. — ISBN 5-02-027123-3.
4. **Каган М.** Музыка в мире искусств. — СПб.: Ut, 1996. — 232 с.
5. **Мальцев С.** Семантика музыкального знака: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Л., 1980. — 23 с.
6. **Медушевский В.** О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. — М.: Музыка, 1976. — 254 с.
7. Музыкальный язык в контексте культуры / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. — М., 1989. — 144 с.
8. **Раппопорт С.** Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука: Вып. 2. — М., 1973. — с. 17-58.
9. **Росинская Е.** Семиотика вообще и семиотика архитектуры // Семиотика и язык архитектуры: сборник научных трудов. — М., 1991. — С. 5-31.
10. Семиотика. — М.: Радуга, 1983. — 636 с.
11. **Тараева Г.** Общие проблемы музыкального языка. Система музыкального языка / Музыка: обзор информ. ГБЛ. Вып. 1. — М., 1988. — 36 с.
12. **Ханнанов И.** О знаках и значениях // Музыкальная академия. — 2007. — № 2. — С. 182-186.
13. **Шаймухаметова Л.** Семантический анализ музыкальной темы. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. — 265 с.
14. **Якобсон Р.** Лингвистика в ее отношении к другим наукам // **Якобсон Р.** Избранные работы. — М.: Прогресс, 1985. — С. 319-330.
15. Actes du 1-er Congres International de Semiotique Musicale: Beograd, 17-21, octobre, 1973.
16. **Doubrovova J.** Hudebni semiotika na II kongresu IASS, Viden 1979 // Hudebni veda. — 1980. — № 4.
17. **Epperson G.** The Musical Symbol. A Study of the Philosophic Theory of Music. — Amsterdam: 1967. — 323 p.
18. **Lipman E.** Symbolism in Music // The Musical Quarterly. — New-York: 1953, october. — V. XXXIX. — № 4. — P. 554-575.
19. **Morris Ch.** Foundation of the Theory of Signs // International Encyclopedia of Unified Science. — 1938. Vol. 1. — № 2. — 59 p.
20. **Osmond-Smith D.** Problems of Terminology and Method in the Semiotics of Music // Semiotica. Compte rendu. — 1976. — P. 271-294.
21. Semiotic Unfolding: Proceedings of the Second Congress of the International Association for Semiotic Studies. — Berlin-New-York-Amsterdam: 1979. — V. III.
22. **Tarasti E.** Music as Sign and Process//Analitica: Studies in the Description and Analysis of Music in Honour of Ingmar Bengtsson. — Stockholm, 1985. — P. 97-115.

Elizaveta MATROSOVA

Christian symbols in *Salomé* by Oscar Wilde and Richard Strauss

Статья посвящена анализу образа Иоканаана. В ней рассмотрены символы, дающие дополнительный смысл этому образу. Благодаря выбору такого ракурса становится возможным обнаружить в «Саломее» Уайльда-Штрауса грани, объединяющие это произведение с христианской культурой.

Article is devoted the analysis of Iochanaan's image. In it the symbols giving additional sense to this image are subject to consideration. Thanks to a choice of such foreshortening begins possible to find out in 'Salomé' by Oscar Wilde and Richard Strauss the sides uniting this product with Christian culture. the sides uniting this product with Christian culture.

Елизавета МАТРОСОВА

Христианские символы в «Саломее» Оскара Уайльда — Рихарда Штрауса

Любой зритель, столкнувшись с «Саломеей», мгновенно понимает, что он попал в пугающе дисгармоничное, но поэтически изысканное завораживающее пространство. Все эти ощущения возникают благодаря параллельному сосуществованию множества эмоций, чувств, впечатлений, представлений, понятий, смыслов, которые часто контрастны друг другу. В «Саломее» показаны одновременно красота и неприглядность, святость и порочность, восторг и отвращение, любовь и нена-

висть. Особую же роль в создании такого многослойного содержания играют символы, наполняющие собой весь художественный текст. Из множества их значений возникает дополнительный пласт тончайших смысловых переплетений, подобных сети нервных окончаний человеческого тела, отвечающих на каждое прикосновение.

Наверное, вполне закономерным является то, что большинство символов принадлежит образу иудейской принцессы, именем которой названы как пьеса Оскара

Уайльда, так и написанная на почти полностью сохраненный текст опера Рихарда Штрауса. Но и образ пророка Иоканаана, к которому Саломея испытывает разрушающую страсть, также расширен символами, хотя, казалось бы, фигура Иоанна Крестителя — одного из самых почитаемых христианских святых — ни в каких смысловых дополнениях не нуждается. Символы, относящиеся к этому действующему лицу, вызывают особый интерес, поскольку не только усиливают сам образ, но и показывают

отношения между миром, представляемым Иоанном, и другими героями этой драмы. Как известно, сюжет уайльдовской «Саломеи» заимствован из Евангелий от Матфея (Матф. 14:3–12) и Марка (Марк 6:17–28). Кроме того, в текст драмы введен рассказ двух назареев о чуде претворения воды в вино на свадьбе в Кане Галилейской (Иоанн 2:7–10) и о воскрешении дочери начальника синагоги Иаира (Матф. 9:23–25, Марк 5:38–42, Лука 8:52–54). Все эти «цитаты» указывают на сущность образа Иоканаана: несмотря на то, что Уайльд, а вслед за ним и Штраус, позволили себе очень вольное обращение с евангельским сюжетом, образ пророка остался нетронутым в своей канонической чистоте как образ сурового аскета, нетерпимого к греху, первого человека, узнавшего Мессию и свидетельствующего о Нем до конца своих дней. Однако, несмотря на это, Уайльд вводит в текст драмы ангела. Он явлен Иоканаану: «Я слышу во дворце взмахи крыл ангела смерти!.. Ангел Господень, что делаешь ты здесь со своим мечом? Кого ищешь в этом гнусном дворце?». Ирод также слышит движение крыльев ангела: «...я слышу в воздухе что-то похожее на шум крыльев, на шум огромных крыльев». Штраус иллюстрирует слова Ирода пассажирами засурдиненных струнных и флейт, создающих приглушенное свистящее звучание. Таким образом композитор, уводя от трактовки ангела как видения Иоканаана и галлюцинации Ирода, делает его появление в партитуре реально слышимым.

Иоканаан называет его ангелом смерти, и значение этих слов абсолютно ясно. Его явление пророку означает близкую смерть. Но смысл присутствия ангела в драме этим не исчерпывается, его нужно рассматривать как символ, поскольку он не участвует в сценическом действии. Прежде чем приступить к трактовке этого символа, следует напомнить о том, что Уайльд был далеко не чужд религии. «Несмотря на ирландское происхождение, Уайльд испытывал постоянную тягу к католической религии. Один из оксфордских друзей, Хантер Блэйр, по прозвищу Старина Дански, обратился в

католическую веру, а Оскар засыпал его вопросами о церковных ритуалах, и сам рассказал, сколько раз, будучи еще студентом в Дублине, вызывал негодование отца, крайне недовольного его пристрастием к католической церкви, посещением богослужений и даже чем-то вроде дружбы с некоторыми католическими священниками»¹. (Интерес Уайльда к католицизму был настолько велик, что он даже добился аудиенции у римского папы Пия IX.)

Хотя «Саломея» принадлежит уже зрелому периоду творчества и далеко не соответствует традиционному христианскому представлению о данном сюжете, это отнюдь не исключает применения здесь Уайльдом некоторых из канонических знаний, полученных ранее. А по канонам изображения или описания отдельным ангелам и ангельским чинам соответствуют свои атрибуты, по которым их собственно и узнают. Так, например, архангела Гавриила отличает райская ветвь — символ Благовещения. И, конечно, в данной связи мгновенно обращает на себя внимание меч в руках ангела из «Саломеи». В первую очередь это описание вызывает в памяти изображения архангела Михаила — предводителя небесного воинства. Вместе с образом архангела Михаила в содержание «Саломеи» входит и значение библейских эпизодов, которые с ним связаны. В Ветхом завете описано явление архангела Михаила Иисусу Навину перед взятием Иерихона: «Иисус, находясь близ Иерихона, взглянул, и видит, и вот стоит перед ним человек, и в руке его обнаженный меч. Иисус подошел к нему и сказал ему: наш ли ты, или из неприятелей наших! Он сказал: нет; я вождь воинства Господня, теперь пришел (сюда)»². В данном случае архангел Михаил приносит Божью помощь в военном деле, он определяет правоту Иисуса Навина и предвещает ему победу. Привнесение в «Саломею» смысла этого библейского эпизода подчеркивает представление об Иоканаане как о воине, борющемся со злом, и



Пьетро Перуджино. Крещение Христа. Музей истории искусства, Вена

предвосхищает его духовную победу.

В послании апостола Иуды описывается такой момент: «Михаил Архангел, когда говорил с диаволом, споря о Моисеевом теле, не смел произнести укоризненного суда, но сказал: «да запретит тебе Господь»»³. Здесь речь идет о воскресении пророка Моисея еще до спасительной жертвы Христа, чему противится дьявол. Противостояние архангела Михаила и дьявола, перенесенное в «Саломею», имеет тот же смысл, только на стороне зла выступает Ирод, от которого зависит жизнь пророка. Слова же архангела «да запретит тебе Господь», отраженные в «Саломее» шумом больших крыльев, предостерегают от страшного деяния, задуманного Саломеей.

Возможна и другая трактовка символической фигуры ангела с мечом: в Книге Бытия так описан херувим. «И изгнал [Бог] Адама, и поставил на востоке у сада Едемского Херувима и пламенный меч обращающийся, чтобы охранять путь к дереву жизни»⁴. Подтверждением подобной трактовки может служить фрагмент повести Гюстава Флобера «Иродиада» — произведение, на которое во многом опирался Уайльд при написании

¹ Ланглад Жак де Оскар Уайльд или Правда масок. — М.: Молодая гвардия — Палимпсест, 1999. — С. 38.

² Ис. Нав. 5:13.

³ Иуда. 1:9.

⁴ Быт. 3:24.

⁵ Иез. 10:12.

«Саломеи». Этот фрагмент повествует о том, как палач по приказу Ирода отправляется отсечь голову Иоанну Крестителю. «Сорок лет исполнял он обязанности палача <...>, а сейчас он не осмелился умертвить Иоканана! Зубы у него стучали, он дрожал всем телом. У самой ямы перед ним предстал великий ангел самаритян, весь покрытый глазами, потрясавший огромным мечом, красным и зубчатым, точно пламя».

Если вспомнить описание херувимов пророка Иезекииля, то становится очевидным, что именно этот ангельский чин имел в виду Флобер. «И все тело их, и спина их, и руки их, и крылья их, и колеса кругом были полны очей...»⁵. Херувимы созданы для созерцания премудрости Божией, всезнания и всевидения. Если трактовать уайльдовского ангела как херувима, то подобное восприятие подчеркивает истинную божественную сущность речей Иоканаана. Одновременно с этим присутствие херувима с мечом означает, что все, повинные в столь ужасном грехе, будут изгнаны из рая, только теперь уже из рая Царствия небесного. И неслучайно именно Ирод чувствует движение огромных крыльев ангела — он единственный в полной мере осознает, кого держит в подземелье, и он один может не допустить убийства пророка.

Особенно хочется отметить, что обе трактовки символической фигуры ангела не противоречат друг другу, а, более того, они по смыслу во многом сходны. Представляется, что Уайльд специально дал такое описание, чтобы они существовали в одновременности как единое целое. Именно соединение этих двух трактовок создает ощущение глубины и взаимосвязанности различных, очень отдаленных по времени библейских событий, позволяя ощутить жизнь мира как одно неразделимое целое.

Второй символ Иоканаана введен уже Штраусом в оперу. Но он не дан в непосредственном восприятии, как в случае с ангелом смерти, а проведен через музыкальную ассоциацию. Поэтому, прежде чем назвать и трактовать его, необходимо проанализировать сами причины его возникновения. Для этого следует обратиться к основополагающему принципу художественного мышления Рихарда Штрауса. Очевидно, что оно преимущественно иллюстративное, это

так же касается «Саломеи», как и многих других его произведений. Однако существует большая разница между воплощениями этого принципа, например, в симфонической поэме «Дон Кихот», где Штраус изобразил блеяние баранов, и оперой на столь сложный текст драмы Уайльда.

Сама лексика «Саломеи», ее образы, спектр эмоциональных состояний героев дают широчайшие возможности для отражения в музыке. В драме довольно мало действия и почти нет поводов для непосредственных звуковых ассоциаций. Перед композитором постоянно стоит выбор: что и как изображать? Такой «абстрактный» текст зачастую порождает у композитора сугубо индивидуальные, свободные ассоциации, воспринимаемые слушателями. Именно благодаря этому в опере возникают иные акценты относительно пьесы, изменяется, суживается или расширяется смысл слов и событий, что самым наглядным образом видно на описанном выше примере шума, создаваемого крыльями ангела. Кроме того, не следует забывать — во время работы над оперой Штраус видел эту драму в театре, и некоторые из его ассоциаций и трактовок могли возникнуть под влиянием конкретных деталей постановки.

Что же касается образа Иоканаана, то с ним дело обстоит еще сложнее и запутаннее. В драме Уайльда действие построено так, что появление Иоканаана (в начале пьесы публика только слышит его голос, доносящийся из колодца) становится одним из важнейших событий. Однако Уайльд не дает никаких указаний на то, каким должно быть его явление. Единственное, что можно предположить, исходя из логики действия — оно должно производить исключительное впечатление. И Штраус как композитор выбирает абсолютно естественное и закономерное решение — дать музыкальную характеристику, выделяющуюся в звуковой ткани оперы. Собственно, такой характеристикой и становится величественная тема, медленно завоевывающая пространство. Но, прежде чем ее создать, Штраусу, с присущим ему иллюстративным композиторским мышлением, необходимо было представить, что же конкретно она должна изображать. И для понимания этого нужно обратиться к музыкальным составляющим самой темы.

Показательными характеристиками темы в этом отношении являются чистые «натуральные» кварттовые интонации, мерцание одноименных мажорных и минорных трезвучий, тональность C-dur, издавна олицетворяющая свет, и особая тембровая палитра, которая включает в себя тремоло скрипок и аккорд, напоминающий звучание органа. Из всех этих музыкальных характеристик вырисовывается символ, который Штраус избрал для Иоканаана, — солнце. И если по ходу оперы это, может быть, не столь очевидно, то музыкальные ассоциации с эпизодом восхода солнца, открывающего его симфоническую поэму «Так говорил Заратустра», развеивают всякие сомнения на этот счет. В музыке восхода солнца (ставшей популярной после выхода «Космической одиссеи 2001» Стенли Кубрика) применены те же средства, что и в теме Иоканаана: «натуральные» квинто-кварттовые интонации, одноименные мажорные и минорные трезвучия, тональность C-dur, а также звучание кульминационного аккорда у органа. Из этого анализа видно, что для Штрауса образ Солнца имеет совершенно четкие и конкретные музыкальные характеристики, которые и составляют основу темы в «Саломее».

Сложно сказать, каким путем Штраус приходит к выбору солнца в качестве символа Иоканаана. Вероятнее всего, этот символ возникает, исходя из противопоставления Иоканаана Саломее, которая постоянно сопровождается Луной и ассоциируется с ней. Однако по христианским представлениям рождение пророка связано с летним солнцестоянием. Вполне можно предположить, что именно эта связь дала первоначальный импульс к возникновению основополагающей для сюжета пары «луна — Саломея». Но, так или иначе, именно Штраус в опере ясно определяет солнце как символ, небесную «пару» пророка Иоканаана.

Символическая трактовка солнца известна с древнейших времен: его тепло означает жизнь, а свет — знание. Но по отношению к данному сюжету, в котором этот символ принадлежит, как уже говорилось, Иоанну Крестителю, его следует воспринимать как символ христианский. И хотя в обобщенном смысле его религиозное значение сходно со значениями, известными по многим древним мифологиям,

оно будет иметь с ними принципиальные бытийные различия. Солнце у христиан — это одна из персонификаций божественного начала. Оно не представляет Бога-Отца или Христа, а, скорее, их извечную славу. Для более точного понимания этого символа необходимо обратиться к ренессансному искусству, для которого характерно присутствие символического пласта содержания. Так, например, на картине Рафаэля «Мадонна де Фолиньо» Богородица восседает на облаках в сиянии солнечного диска. На фрагменте Гентского алтаря Ван Эйка над жертвенным агнцем на фоне яркого солнца расположен символ Святого Духа — голубь. Фрагмент Изенгеймского алтаря Матиса Грюневальда — Воскресение — показывает Христа на фоне яркого солнечного диска. В последнем случае следует обратить особое внимание на то, что художник изображает так именно Воскресение, когда Христос, освободившийся после смерти от своей земной природы, предстает во всей своей божественной славе как одна из ипостасей триединого Бога.

Выразительны в отношении рассматриваемого символа евангельские описания Распятия. Три из четырех Евангелий (от Матфея,

Марка и Луки) рисуют картину, свидетельствующую о случившемся тогда сокрытии солнца: «от шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого»⁶; «Было же около шестого часа дня, и сделалась тьма по всей земле до часа девятого: и померкло солнце...»⁷. Блаженный Феофилакт, архиепископ Болгарский так объясняет это событие: «Бывшая тогда тьма произошла не по естественному порядку, как, например, бывает она вследствие естественного затмения солнца. В четырнадцатый день луны никогда не бывает затмения, а бывают затмения обыкновенно при рождении луны; но во время распятия Христа был четырнадцатый день луны, потому что тогда совершалась пасха; следовательно, тьма была не естественной. При том тьма эта была во всем мире, а не в одной стране, например, в Египте, дабы явно было, что тварь соболезнует страданиям Творца, и что свет от иудеев отступил...»⁸. Для данной работы наиболее важно, что в Евангелиях установлена связь между солнцем и Христом. И тогда значение символа солнца в контексте «Саломей» становится абсолютно ясным: его тепло — это жизнь земная и вечная, дарованная Богом; свет —

знание истин Царствия небесного; а сияние — божественная слава, озаряющая святых и праведников.

Конечно, можно воспринимать обе описанные выше фигуры не в символическом смысле, а как своеобразные сугубо художественные детали: ангела как вестника смерти, а тему Иоканаана как яркую характеристику величественного образа библейского пророка. Особенности такого восприятия провоцируются свойствами романтической оперы. Текст очень часто «заслонен» его психологической трактовкой в музыке. Но в случае «Саломей» это представляется неверным. Сам Уайльд как бы предостерегает от подобного восприятия. Иродиада — примитивный, в трактовке писателя, образ без тонкого мистического ощущения взаимосвязанности всего существующего — на слова Ирода о том, на что похожа луна, отвечает, что «луна похожа на луну, и все». И если подчиниться воле авторов обеих «Саломей», оперы и пьесы, то образ Иоканаана станет религиозным символом. И в этом символе встретятся и Ветхий, и Новый Завет, и земная жизнь, и небесная, и гнев праведных воинов Израиля, и любовь воскресшего во славе Христа — все то, что для христиан объединяется в слове Вера.

⁶ Матф. 27:45

⁷ Лука 23:44, 45

⁸ Толкование блж. Феофилакта Болгарского на Евангелие от Матфея. — М.: Афон, 2000. — С. 303–304.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы.

Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются), либо присылаются по электронной почте (**musicus_cons@mail.ru**).

К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках.

Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность; телефон, адрес электронной почты предоставляются на русском и английском языках.

Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

Требования к оформлению текста

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word.

Текст **не форматируется**, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д.

КЕГЛЬ в основном тексте — 12, в сносках — 10.

МЕЖСТРОЧНЫЙ ИНТЕРВАЛ — полуторный.

АБЗАЦЫ отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный.

ШРИФТОВЫЕ ВЫДЕЛЕНИЯ — *курсив*, **жирный**, *жирный курсив*.

КАВЫЧКИ — типографские «», внутри цитат — обычные “”.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (пример 5).

СНОСКИ — постраничные.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи.

ССЫЛКИ НА ЛИТЕРАТУРУ в тексте отмечаются порядковыми цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29].

СОКРАЩЕНИЯ должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи.

ИЛЛЮСТРАЦИИ (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях; разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка.

В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.