

Irina STOGNIY Interaction of obvious and hidden semantic plans in a piece of music

The article is devoted to the problem of semantic multidimensionality in music works. The processes of interaction affecting these dimensions embrace both obvious and hidden semantic plans. The author's attention is focused mostly on hidden meanings and forms of their existence in instrumental music and music with text. An important aspect to be considered is the studying of mechanisms proper to hidden meanings as factors of expansion, deepening, "illuminating from beneath" etc. of the external plan and, thus, enriching the general sense of the work.

Key words: sense, hidden meaning, piece of music, semantics, multidimensionality, subject, interpretation, instrumental music, poetic text.

Ирина СТОГНИЙ Взаимодействие явного и скрытого семантических планов в музыкальном произведении

Статья посвящена изучению проблемы смысловой многомерности музыкального произведения, в основе которой лежат процессы взаимодействия явного и скрытого семантических планов. Основное внимание уделяется скрытому смыслу и способам его существования в инструментальных сочинениях и в музыке с текстом. Важным аспектом является изучение механизма скрытого смысла, как направленного на расширение, углубление, «подсвечивание» внешнего плана, в целом, — на «умножение» общего смысла.

Ключевые слова: смысл, скрытый смысл, музыкальное произведение, контекст, подтекст, семантика, многомерность, сюжет, фабула, интерпретация, инструментальная музыка, поэтический текст.

Скрытый смысл¹ — категория духовного, «невидимого» или «видимого» не каждому — в зависимости от тезауруса воспринимающего, авторского замысла, и других факторов. Религия, искусство, мир символов, иероглифическое письмо, — все это лежит в плоскости скрытых смыслов. Две глобальные причины определяют их существование: многомерность устройства мира и вечный поиск высших истин, обусловленные глубокой потребностью в них человека. Все это постоянно осмысливается человечеством в формах философской

мысли, семиотики, герменевтики, искусствоведения и культурологии.

Проблема скрытого смысла всегда вызывала к себе интерес ученых, но объектом специальных исследований служила редко. В то же время исследователи, изучающие художественные тексты, неоднократно приходили к идее существования в них определенных кодов, имманентно им присущей глубинной информации, в определенном отношении являющейся *мерой его художественности*. Определение роли скрытых смыслов —

¹ Понятие «скрытый смысл» в статье выступает синонимом «второго плана», его философско-психологическим аспектом.

важнейшая из задач, возникающая при анализе любого объекта художественной реальности.

Смысловая многомерность музыкального произведения поистине неисчерпаема. Множественность процессов, протекающих в его жизни, так велика, что практически в каждом образует многоэтажная «полифоническая» конструкция смыслов. При этом одни процессы разворачиваются в плоскости очевидного, ясно очерченного смыслового пространства; развитие фабулы в них происходит по прямому пути, предпосланному законами жанра, композиции, логикой образного движения. Другие являют собой глубинную составляющую общего замысла, протекают в скрытой форме или обнаруживают себя в едва уловимых контурах. Эти скрытые пружины развития оказывают огромное влияние на воплощение целого и нередко являются носителями основного смысла произведения. Скрытый план призывает в одних событиях видеть другие, за видимым — невидимое. Так, автор и герой всегда противостоят друг другу — это раскрыл М. Бахтин в своем фундаментальном труде [1], и это противостояние осуществляется в духовном пространстве. По словам А. Камю, автор «неизбежно говорит больше, чем хотел» [4, с. 93].

Все, что мы видим, слышим, наблюдаем, содержит второй план. Первый план позволяет ощутить готовый объект, второй — динамику его внутренней жизни. Новые художественные решения и безграничные возможности этого пути связаны с тем, что именно второй план дает *новую жизнь* различным интерпретациям и концепциям. Поэтому интерпретация обозначилась не только как художественно-герменевтическая проблема, но как философская, психологическая и социальная. И эта тенденция к расширению научного контекста, в котором главным объектом выступает интерпретация, продолжает наращивать свою мощь.

В некоторых учениях и практиках идея скрытого смысла является главной направляющей познания духовного опыта человечества, как это существует, к примеру, в религиозных учениях, ритуалах, тайнописи. Осознание явного и скрытого («видимым же всем и невидимым» — в «Символе веры») служит важнейшим критерием веры вообще, ибо вера в «невидимое» и есть вера как таковая. Но вера по-разному себя проявляет. Чем выше духовный и общекультурный уровень социума — тем меньше нужда в «видимом», материально выраженном². Так, в древнем мистическом мировоззрении большое значение придавалось ритуалу, выполнявшему функцию «перевода» скрытого в явный, видимый, «материализованный» план.

Каждый художественный текст имеет неповторимо индивидуальную смысловую структуру. Одни тексты обладают четкой, рельефной, проявленной семантикой, другие, наоборот, определяются как семантически «за-

крытые» или мало развернутые во внешнем плане. Сюжетность и бессюжетность («поэзия образов» и «поэзия мысли»³) музыкального текста — важнейший критерий его смыслового развертывания. Таким образом, необходимым аспектом понимания проблемы является определение степени семантической «прозрачности» музыкального текста.

Текст может обладать локальными смыслами, которые, как «подголоски» основного стержня, работают на создание общей смысловой партитуры (или смысловой полифонии) произведения. Что касается форм и жанров второго плана, использования промежуточных форм, то их появление в музыкальном произведении также связано с определенными смысловыми акцентами, обусловленными необходимостью реализации конкретных художественных задач.

Скрытый смысл — это *иное* бытие измерения смысла. В определенном отношении смысл всегда скрыт, ибо находится за пределами материального выражения. Мир духовного «прячется» за материально-телесное. Поэтому «смысл» и «скрытый смысл» — понятия во многом сходные и даже почти тождественные. Однако, не во всем. Скрытый смысл — это другой уровень смысла, еще менее «видимый». Это второй план, подтекст — расширяющий, углубляющий, «подсвечивающий» и «подсказывающий», порой противоречащий, выступающий «перпендикулярно» основному, но в целом умножающий общий смысл, работающий в одном с ним направлении. Именно так устроен духовный космос, и наличие скрытого смысла определяет степень художественности произведения, являясь критерием умного, талантливого, гениального видения и «слышания» (познания) мира, моделируя структуру различных измерений бытия и способов этого познания.

Нынешнее время — время поиска новых решений в продлении жизни художественных произведений, ухода от сложившихся стереотипов и глобальных переоценок. Осмысливая, например, «Ромео и Джульетту» В. Шекспира, сейчас уже недостаточно ограничиться пониманием основного конфликта как «родовой вражды» двух семей — это внешний план. Внутренний же значительно трагичнее, ибо на самом деле здесь господствует случай. Досадные случайности и нелепости, которые трудно предусмотреть, а не вражда как таковая, определяют трагизм ситуации и предreshают трагический исход. Добрый патер Лоренцо по простоте душевной не рассчитал, не предвидел последствий, и отправленное письмо с предупреждением не достигло своего адресата. Именно так понял этот образ С. Прокофьев (в отличие от П. Чайковского). Простоватый толстяк-увалень, взявший на себя смелость решать чужую судьбу, в балете С. Прокофьева «Ромео и Джульетта» получает адекватную музыкальную характеристику: это незатейливая

² Этому вопросу уделено значительное внимание в книге А. Меня «Мировая духовная культура» [5].

³ Термины Р. Якобсона [6, с. 532].

песенная тема, изложенная в облегченно-упрощенной хоральной фактуре (хорал — как знак священнослужителя). Никакой строгости, чопорности, отстраненности и духовности — полная противоположность образу Лоренцо у П. Чайковского. Личностные качества человека оказались приземленнее его духовного сана — это и сумел показать С. Прокофьев.

С каждым новым «погружением» в проблему скрытого смысла растет убеждение в том, что именно он отвечает за нестандартность, нетипичность, непредсказуемость, то есть за *художественное решение* как таковое. Можно сказать, что первый план не так уж богат разнообразием сюжетов, форм, жанров. Все повороты, смелые комбинации, гибкость, пластичность материала, тонкости смысла, игра смыслами, игра целыми мирами — все это связано с действием второго плана, иногда масштабно развернутого, порой же данного в деталях, намеках, импульсах. Фактически второй план создает художественную форму, отличную от жизни.

Динамика взаимоотношений двух планов такова, что первый воплощает сюжетно-повествовательную линию, а второй «шлифует» его художественную форму, во всех своих проявлениях оказываясь «подсветкой» первого на различных уровнях: содержательно-смысловом, языковом, структурно-функциональном.

Характерной особенностью скрытого плана становится его невыявленность до определенного момента. Обнаружение и легализация смысла происходит в главной, фабульной линии произведения и часто составляет его «сюжет». Скрытый смысл может проявляться в различных обликах. Вот некоторые из них:

- «малозаметный», или семантически «ослабленный» элемент художественной системы произведения, существующий на лексическом уровне музыкального текста: скрытый голос, интонация, мотив (субмотив), аккорд, ритмо-фактурная ячейка
- скрытая логика (контрлогика) движения материала, самостоятельно развивающаяся по отношению к основному материалу;
- в музыке с текстом:
 - а) в виде углубления (расширения, высвечивания) смысла слов музыкой,
 - б) в виде приема смысловой асинхронности в соотношении музыкального и поэтического текстов.

Рассмотрим их действие на конкретных примерах.

1. «Малозаметный» элемент художественной системы произведения часто встречается, в сочинениях А. Скрябина, например, в Прелюдии оп. 16 № 2 gis-moll. Таким элементом предстает полиритмическая интонация, являющаяся главным интонационным ядром прелюдии (пример 1).

Пример 1



Многократно повторяясь, она приходит к единой ритмике во всех голосах, и это *единение* оказывается основной целью всего развития: в репризе звучит «все-ленский» хорал с набатным колоколом (пример 2).

Пример 2



Эта малозаметная в реальном звучании деталь оказывается важнейшим носителем смысла скрябиновской прелюдии, позволяя увидеть главную пружину ее драматургии. Она имеет непосредственное влияние на ритмо-фактурное развитие, подспудно включаясь в процесс, в котором драматургия оказывает «натиск на композицию»⁴. В результате трехчастная композиция подчиняется двухчастной драматургической логике, согласно которой 1-я часть — это все, что звучит до хорала, а 2-я часть — сам хорал. Так едва заметная деталь прорастает в «корневую систему» произведения, совершая в нем значительные преобразования как в сфере формы (образуя форму второго плана), так и в сфере образного развития (хорал-набат в кульминации).

В целом сюжетная линия прелюдии выстраивается как путь, ведущий от импульсивного — к императивному, от «несовпадений» — к «совпадениям», от частного — к общему, единому, соборному. Таков итог развития⁵.

2. *Скрытая логика (контрлогика)* по отношению к основному материалу существует в Скерцо А. Скрябина в оп. 46 № 16. Путь от «неясной» гармонической вязи — к C-dur'ному трезвучию в конце реализуется в виде линии движения «от сложного к простому» (пример 3). Развиваясь в незримом пространстве, весь процесс движения к этому результату остается «за скобками», умалчивается, не «вербализуется». Предварительным итогом является Des-dur'ное трезвучие, но следующий шаг — в C-dur. Это *иная* ступень утверждения достигнутого (пример 3).

Движение к новому качеству происходит «невидимым» путем. Ничто не прорастает в «корневую систему» скерцо, и нет никаких намеков на будущий исход. Это

⁴ Данное выражение принадлежит В. Бобровскому [3, с. 75].

⁵ Сходным образом строится Прелюдия оп. 11 № 10 cis-moll А. Скрябина.

Пример 3



по-настоящему «скрытый» план. Тем неожиданнее выглядит результат: внезапное «прояснение», данное в двух версиях, похоже на «сюрприз» в конце игры.

3. В музыке с текстом.

3.1. В виде углубления (расширения, высвечивания) смысла слов.

Наиболее очевидными оказываются взаимодействия явного и скрытого планов в музыке с текстом. При этом соотношение вербального и музыкального начал способно отражать различные степени «углубления» словесного текста музыкой, идя по пути как синхронного, так и асинхронного их соотношения⁶.

Удивительно тонкую работу со словом мы видим у И. Стравинского в его духовных сочинениях. Тема хора «Отче наш» написана в стиле знаменного распева. Помимо жанрового содержания важную смысловую роль играют «точно» расположенные лейтгармонии (пример 4).

Специфический подход к тексту проявляется в том, что Стравинский акцентирует определенные слова конкретными гармониями. Например, слова «Твое» («Да святится имя Твое, да придет царствие Твое») и «Твоя» («Да будет воля Твоя») выделены краской G-dur'ного трезвучия, трактованного не как доминанта основной тональности c-moll, а как временный устой модальной системы, используемой И. Стравинским. Однако подчеркиванием данного слова (точнее, его ударного слога), не исчерпывается смысловая значимость G-dur'ного трезвучия. Слово «нашим» («яко же и мы оставляем должником *нашим*») также выделено этой краской. Здесь уже можно говорить о драматургии используемого средства, ибо с его помощью образуется общее поле между «Твоим» и «нашим» (в соответствии с истиной «образа и подобия»).

Другой лейтгармонией является трезвучие d-moll. Оно используется в словах «имя», «царствие», «воля», образуя особый ритм, связанный с подчеркиванием этих слов как главных в определении Божьего промысла. Сама краска d-moll'ного трезвучия внутри тональности c-moll образует тот специфически плагальный колорит,

который придает православным молитвенным песнопениям глубокую архаичность, ощущение вечности, нетленности.

Еще одна гармоническая краска — c-moll'ное трезвучие с добавленным секстовым тоном (его можно трактовать как квинтсектаккорд мелодической VI ступени, с повышенной примой) связана с акцентированием второго слога в словах: «свя/тит/ся», «при/и/дет», «бу/дет». Смещение ударения в словах и метрическое равенство слогов так же восходит к традиции знаменного пения. Следует отметить, что применение «экзотического» квинтсектаккорда VI ступени с повышенной примой в чистой палитре трезвучий не воспринимается как нечто чуждое и неестественное. Напротив, добавленный тон к основному трезвучию (*ля бекар*) оказывается предвестником появляющегося следом d-moll'ного трезвучия.

Сходным образом построены фразы «и не введи нас во искушение», «но избави нас от лукаваго». В них симметрично расположены аккорды минорной доминанты на словах «искушение» и «лукаваго», что мотивировано смыслом этих слов.

Каждая из лейтгармоний повторяется в сочинении по три раза, образуя принцип глубоко осмысленной организации музыкального текста в соотношении со словесным. Второй план реализуется средствами гармонии и выступает как носитель идеи глубокой связи Бога и человека.

3.2. В виде приема смысловой асинхронности.

Используя принципы *асинхронности*, и гибко чередуя их с принципами синхронности, композиторы создают такие подтексты, которые открывают иные «миры» смыслов. Ярким примером может служить хор С. Танеева «Восход солнца» на слова Ф. Тютчева:

Молчит сомнительно Восток, повсюду чуткое молчанье...
 Что это? Сон иль ожиданье, и близок день или далек?
 Чуть-чуть белеет темя гор, еще в тумане лес и доли,
 Спят города и дремлют селы, но к небу подымите взор...
 Смотрите: полоса видна, и, словно, скрытой страстью рдея,

⁶ Вопросы синхронного и асинхронного взаимодействия музыки и слова впервые были рассмотрены Р. Берберовым [2].

Пример 4

♩ = 72

Сопрано
Альты
Тенора
Басы

От - че наш, и - же е - си на не - бе - сех!
Да свя - тит - ся и - мя Тво - е, да при - и - дет
цар - стви - е Тво - е, да бу - дет во - ля Тво - я.

Она все ярче, все живее, вся разгорается она —
Еще минута, и во всей неизмеримости эфирной
Раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей.

Внешний план произведения вполне соответствует картине, описываемой в поэтическом тексте. Динамический вектор формы прекрасно вписывается в словесный текст, наглядно отражая его. Постепенность процесса перехода от полной тьмы к яркому восходу С. Танеев передает в трехчастной (безрепризной) композиции.

В этой связи особую роль приобретает изменение формы поэтической строфы, предпринятое композитором. Третья часть начинается не там, где она расположена в поэтическом тексте, а в конце строфы, начинаясь с маленькой буквы «и»: «и во всей неизмеримости эфирной раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей». Внезапный слом формы — он подчеркнут сменой лада (C-dur вместо c-moll), фактуры, общей динамики, многократным повтором последних слов, «ломающих» форму стиха, — связан с заострением того мига, когда появляется солнечный луч, его пронзительностью и внезапностью (несмотря на длительную подготовку).

Осмысление приемов, которые использовал С. Танеев, — «перекраивание» формы стиха, повтор фразы «раздастся благовест всемирный победных солнечных лучей» и отдельных слов внутри этой фразы дает основание полагать, что композитор руководствовался не только стремлением воплотить в музыке картину природы и эффект появления солнечного луча.

Союз «и», начинающий новую строфу, напоминает прием, часто используемый в Священном писании: «И сказал Бог: да будет свет. И стал свет. И увидел Бог свет, что он хорош; и отделил Бог свет от тьмы. И назвал Бог свет днем, а тьму ночью. И был вечер, и было утро: день один» (Бытие: 1, 3-5).

Столь же распространен союз «и» в Евангельских текстах: «И ели все и насытились. И набрали кусков хлеба и остатков от рыб двенадцать полных коробов. И тотчас понудил учеников Своих войти в лодку и отправиться на другую сторону к Вифсанде, пока Он отпустит народ. И отпустив их, пошел на гору помолиться» (Ев. Марка: 6, 42-46).

Внезапное «и», сместившее словесную строфику и образовавшее новую часть музыкальной формы, создает в произведении С. Танеева некоторую аллюзию на тексты Священного писания. Получает свое объяснение

и многократный повтор слов «*благовест всемирный*» (вспомним, что Евангелие переводится с греческого как «*Благая весть*»). Важно и то, что повтор слов звучит с разной музыкой — так возникает эффект разнесения на все лады Благой вести во Вселенной («Идите, научите все народы...» Ев. Матф. 28, 19). Для этого понадобился еще один «слом» поэтической формы, вылившийся в произвольный повтор слов.

Список литературы

1. Бахтин М. Автор и герой: К философским основам гуманитарных наук. СПб.: Азбука, 2000. 336 с.
2. Берберов Р. Специфика структуры хорового произведения. М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 27 с.
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 332 с.
4. Камю А. Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Пер. с фр., общ. ред., предисл. и примеч. А. Руткевича. М.: Политиздат, 1990. 415 с.
5. Мень А. Мировая духовная культура. М.: Фонд им. А. Меня, 2002. 671 с.
6. Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии: Семиотика. Антология. Екатеринбург: Деловая книга, 2001. С. 525–546.

Helena ROMANOVA Concert Overtures by Felix Mendelssohn as a phenomenon of Romantic programmatic symphonism

Елена РОМАНОВА Концертные увертюры Ф. Мендельсона как явление романтического программного симфонизма

В обширном инструментальном наследии Феликса Мендельсона симфоническим увертюрам принадлежит совершенно особое место. Вошедший в историю европейской музыки как создатель нового жанра концертной программной симфонической увертюры, Ф. Мендельсон обрел в нем и свою, самобытную и неповторимую, форму музыкального высказывания. В этом жанре счастливо соединились характерные устремления современного композитору эпохи и особенности его индивидуального творческого почерка.

Прибегая к подобному художественному решению, композитор делает это, стремясь не просто усилить смысл слов, но создать тот внутренний подтекст, который открывает новую глубину его постижения.

Обобщая сказанное, еще раз подчеркнем, что роль скрытого плана реализуется в продлении жизни произведения, так как именно он обеспечивает интерпретационный багаж каждого произведения.

The article analyzes the most brilliant concert overtures by Felix Mendelssohn — from the circumstances of their conception to the specific details of its implementation. One of the central tasks undertaken in the article is to elicit the role of Mendelssohn's personality, thinking and creative style having caused the peculiarities of his programmatic orchestral overtures and their place in formation and development of this genre as part of Romantic programmatic symphonism.

Key words: Felix Mendelssohn, concert overture, Romantic symphony.

Статья посвящена анализу наиболее ярких оркестровых увертюр Феликса Мендельсона — от обстоятельств возникновения замысла до конкретных деталей его воплощения. Одна из центральных задач — показать, какую роль сыграли особенности характера, мышления и творческого почерка Мендельсона, проявившиеся в его программных оркестровых увертюрах, в процессе становления и утверждения жанра концертной увертюры в романтическом симфонизме.

Ключевые слова: Феликс Мендельсон, оркестровые увертюры, романтический симфонизм.

Место симфонической увертюры в творчестве Ф. Мендельсона предельно точно обозначил Р. Шуман. Рассуждая о проблеме создания современной симфонии, он заметил: «Мендельсон, художник столь же продуктивный, сколь и вдумчивый, вероятно, понял, что на этом пути ничего не достигнешь и вступил на новый, правда, предварительно уже расчищенный для него Бетховеном в его большой увертюре к „Леоноре“. Своими концертными увертюрами, в которых он сжал идею симфонии и заключил ее в более узкий круг, он завоевал