



ISSN 2658-4824 (Print), 2713-3095 (Online)

УДК 78.01

DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.105-116

**Н. В. КОРОЛЕВСКАЯ**

*Международный Центр комплексных  
художественных исследований  
Саратовская государственная  
консерватория имени Л.В. Собинова  
г. Саратов, Россия  
ORCID: 0000-0002-8764-8058  
nvkoro@gmail.com*

**NATALIA V. KOROLEVSKAYA**

*International Center  
for Comprehensive Art Studies  
Saratov State  
L.V. Sobinov Conservatoire  
Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-8764-8058  
nvkoro@gmail.com*

**В диалоге с поэтом**

В статье, посвящённой вопросам музыкально-поэтического синтеза, поднимается проблема отношений композитора и поэта в её особом преломлении, определяемом как духовное «сродство». В анализируемом с этой позиции вокальном цикле Е. Гохман «Бессонница» на стихи М. Цветаевой открывается целый спектр точек соприкосновения художественных миров поэта и композитора. Анализ музыкально-поэтического текста на до-музыкальном и музыкальном уровнях его организации, в единстве синтагматической и парадигматической структур, развёртывающихся, с одной стороны, как психологическая «драма разрыва», с другой — как метафорический дискурс в пространстве заглавного образа цикла, позволил выявить в «Бессоннице» Е. Гохман скрытый интертекстуальный план, также восходящий к творчеству М. Цветаевой, обнажающий моменты наиболее тесного соприкосновения творческих натур поэта и композитора. При этом духовное «сродство» по мере его рассмотрения обнаруживает «изъяны» несовместимости творческих сознаний, что, в соответствии с этимологией старославянского «со-родство», позволяет увидеть диалог поэта и композитора в динамике сближений и расхождений —

**In a Dialogue with the Poet**

The article devoted to questions of musical and poetic synthesis raises the issue of the relationship between the composer and the poet in its special interpretation, defined as spiritual “affinity”. In Elena Gokhman’s song cycle “Insomnia” analyzed from this position, a whole range of points of contact between the artistic worlds of the poet and the composer opens up to the poems of Marina Tsvetaeva. The analysis of the musical-poetic text at the pre-musical and musical levels of its organization, in the unity of syntagmatic and paradigmatic structures, which unfold, on the one hand, as a psychological “drama of the gap”, on the other — as a metaphorical discourse in the space of the title image of the cycle, allowed us to reveal in Elena Gokhman’s “Insomnia” a hidden intertextual plan, also dating back to the work of Marina Tsvetaeva, revealing the closest contact between the creative natures of the poet and the composer. At the same time, spiritual “affinity” as it is considered reveals “flaws” of incompatibility of creative consciousnesses, which, in accordance with the etymology of the Old Slavic “co-kinship”, allows us to see the dialogue between the poet and the composer in the dynamics of rapprochements and divergences — not only moments of striking spiritual unity of artists belonging to different cultural eras,

© Королевская Н.В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

© Natalia V. Korolevskaya, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

не только моменты поразительного духовного единения художников, принадлежащих разным культурным эпохам, но и различия, определяющие эксклюзивный духовный облик произведения, рождённого в диалоге с поэтом.

Ключевые слова:

Гохман, Цветаева, бессонница, слово и музыка, композитор и поэт, сродство, диалог.

but also differences that determine the exclusive spiritual appearance of the work born in dialogue with the poet.

Keywords:

Gokhman, Tsvetaeva, insomnia, word and music, composer and poet, affinity, dialogue.

*Для цитирования/For citation:*

Королевская Н.В. В диалоге с поэтом // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 3. С. 105–116.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2021.3.105-116.

А тёмные восторги расставанья,  
А пепел грёз и боль свиданий — нам...

*М. Волошин*

**Т**ворчество Елены Владимировны Гохман неразрывно связано со словом. Поэтическое или прозаическое, предназначенное для певца-солиста или распетое в хоровом многоголосии, оно определяет круг жанров, концептуально значимых для её творчества — здесь формировался стиль и наиболее полно выразилось мироощущение. Это вокальный цикл и вокально-симфоническая фреска — камерный и монументальный варианты музыкально-поэтического синтеза; это опера — жанр, который от рождения наделён «даром речи», и «великий немой» музыкального искусства — балет, но у Гохман и он начинает говорить, озвученный словом.

В необозримом просторе музыкально-поэтических миров композитора открылся широкий круг поэтических интересов со множеством освящённых её Музой заповедных уголков художественного слова: поэзия Р. Тагора, Н. Хикмета, Ф. Гарсиа Лорки, С. Нерис, В. Жуковско-го, Ф. Тютчева, А. Апухтина, Н. Асеева, И. Северянина, А. Блока, А. Ахматовой, О. Мандельштама, М. Светлова, А. Возне-

сенского, поэтов Возрождения и русских пролетарских поэтов. Но есть у Е. Гохман и своя «обжитая планета», представленная прозой А. Чехова и поэзией М. Цветаевой. А неоднократно обращение к одному и тому же источнику вдохновения говорит об особом к нему отношении, за которым, осмелимся предположить, скрывается «сродство душ».

Как складываются отношения слова и музыки в условиях такого «сродства»? Насколько применима к нему концепция словесного центризма с характерной для него установкой «проникновения в характер стиля поэтического первоисточника и отражения его в музыке» [4, с. 80], «перевода» его на музыкальный язык? Насколько актуальна оценка вокального сочинения с позиции музыкального «прочтения» слова поэта?

«Сродство» художественных натур композитора и поэта в вокальном жанре — неординарный и редкий случай, а потому исследование точек соприкосновения слова и музыки в таком «сцеплении» творческих миров представляет особый интерес.

Елена Гохман обращалась к поэзии М. Цветаевой в четырёх вокальных

циклах, написанных один за другим. Это «Бессонница» (1988), «Благовещенье» (1990), «Три посвящения» (1991), которым предшествовала «Лирическая тетрадь» (1982). Но всецело «цветаевский» цикл — самый первый в этом ряду (в трёх других поэтический голос Цветаевой переплетается с голосами других поэтов). К нему и будет обращено наше внимание.

«Бессонница» Е. Гохман объединяет стихотворения, связанные общей темой, вынесенной в название цикла. Его основой послужили три номера (№ 9, 11 и 15) из одноимённого цикла М. Цветаевой, а также тексты из «ахматовского», «блоковского», «жуановского» циклов и отдельные стихотворения раннего периода творчества поэта. «Собирательная» направленность, расширяющая границы цветаевской «Бессонницы», акцентирует в главном образе произведения его эзотерический смысл — бытие в некоем «пограничном» состоянии (не явь и не сон, а где-то «между»). Эта «бессонность», «межпланетарность» в пространстве человеческих миров обретает значение метафоры крайнего одиночества. Существование в этом пограничном пространстве, на грани бытия и небытия, создаёт свой особый, эмоционально насыщенный микроклимат, в котором все чувства и ощущения предельно обнажены и обострены.

В основе сюжета — любовный треугольник (Она, Он и Соперница). Однако портреты намечены контурно — лица различимы только для главной героини, обращающейся к незримым оппонентам, что наделяет высказывание чертами монолога, а треугольник обрисовывает лишь исходную ситуацию монодрамы, так что перед нами отчётливо вырисовывается только облик главной героини цикла — портрет, отражённый в образах её переживаний. Сюжет приобретает лирический профиль и разворачивается как ряд состояний в процессе напряжённой борьбы героини с самой собой.

Уже на этапе организации текстового материала обнаруживается двойствен-

ность отношений поэта и композитора: наблюдается одновременно и приближение к миру поэта, и отдаление от него. Актуализируя и укрупняя тему поэта («бессонница»), композитор по собственному драматургическому «сценарию» формирует порядок стихотворений в цикле. В новом контексте не только возникают качественно иные связи, объединяющие в одно целое стихотворения, существующие в творчестве поэта независимо друг от друга, но и происходит «размагничивание» имманентных отношений. Именные стихотворения — поэтические обращения Марины Цветаевой к Анне Ахматовой и Александру Блоку — переадресовываются в произведении Елены Гохман, становясь посланиями к герою вокального цикла: стихотворения-иконы «покрываются» новым слоем «иконописи», принадлежащей уже другому художнику.

Однако «уходя» от Цветаевой, Гохман в итоге возвращается к поэту именно в этой, заново выстроенной концепции: драматургический вектор цикла воспроизводит сюжет стихотворения М. Цветаевой, ранее уже положенного на музыку в вокальном цикле «Лирическая тетрадь» (1982), — «Вчера ещё в глаза глядел...» из цикла «Две песни». Обращаясь к уже однажды использованному и, видимо, не до конца «прожитому», внутренне не исчерпанному сюжету, Е. Гохман зашифровывает его, широко раздвигая его психологический горизонт в пределах цикла, сообщая ему напряжение подлинной драмы, развёртывающейся в экзистенциальном измерении между жизнью и смертью, жадной любви и самоотречением («воплем женщин всех времён» «Мой милый, что тебе я сделала?» и мольбой о прощении «За всё, за всё меня прости, // Мой милый, что тебе я сделала»). Выстраивая сюжетный ряд вокального цикла как индивидуальный проект, наполняя чужой сюжет личными переживаниями, Е. Гохман, как это ни парадоксально, мыслит по-цветаевски, «сродственно» поэту, убеждая в подлин-

ной возможности такого «сродства» независимых художественных натур.

Посмотрим, как складываются отношения поэта и композитора на уровне взаимодействия слова и музыки.

Необходимо отметить бережное, даже благоговейное отношение Е. Гохман к поэтическому тексту, что сказывается в преобладании декламационного типа мелодики, сочетающего песенность с силлабичностью, в пределах которого сохраняется самоценность каждого слова. Аналогичную роль выполняют паузы, разбивающие строку на отдельные синтагмы (№ 4 «В лоб целовать», № 6 «Откуда такая нежность?», № 9 «Вот опять окно», № 10 «Живу, не видя дня»), приём *sprechstimme* (№ 8 «Где-то в ночи», № 9 «Вот опять окно»), повторы фраз (№ 9: «Может — сотни свеч, // Может — три свечи...», № 10: «Число и век...» и др.).

При столь значительном внимании к поэтическому слову особенно заметными становятся моменты интонационно-ритмической трансформации поэтического источника, связанные с выделением ключевых слов. Актуализация моментов композиторской авторизации поэтического текста связана с разнообразными факторами:

– ритмической переакцентировкой — например, в № 1 это слова «давит» («вспоминанье слишком давит плечи»), «и в раю» («я о земном заплачу и в раю»), «беспокойно» («я буду беспокойно ловить твой взор»), в № 14 в первой строке «Новый год — я встретила — одна» ритмически выделяется каждая из трёх составляющих её смысловых синтагм — одиночество в Новый год воспринимается как предел покинутости и заброшенности;

– распевами, встречающимися не так часто, но тем самым привлекающими к себе внимание — например, в № 14 это слова «проклятой» («А крылатая была проклятой») и «много» («Где-то было много-много сжатых рук»), антитеза которых вносит дополнительный акцент в восприятие образа одиночества — островок «проклятости», заброшенности посреди океана любви.

Аналогичную музыкальному «курсиву» функцию выполняют названия вокальных номеров, предпосланные неозглавленным стихотворениям Цветаевой самим композитором. Эта принадлежащая словесному ряду надстройка, возникающая уже поверх музыкально-поэтического текста, в одном случае дублирует начальный зачин стихотворений, в другом выносит на поверхность строки, максимально концентрирующие образный смысл текста. К таким названиям относятся «Ах, если бы двери настезь» (слагательность которого осмысливается как несбыточное желание и акцентирует замкнутость бытийного пространства героини), а также названия, связанные с образом ночи, наделённым концептуально значимой метафорической аурой — «Где-то в ночи», «Живу, не видя дня», «Ночь».

Таким образом, отношения композитора с поэтическим текстом цикла находятся одновременно в ведении и центристической, направленной на сохранение каждого слова, и центробежной («курсивной»), активизирующей тезаурус композитора, вычитывающего «свой» текст в общем словесном массиве, тенденций.

На уровне цикла как целого роль подобного ритмоинтонационного «курсива» берут на себя музыкальные темы, обретающие сквозное значение. Это, прежде всего, экспонируемая во вступлении лейттема — секундовая возвратная интонация на III ступени лада, пространственно и по смыслу сопряжённая с первой поэтической строкой («Вспоминанье слишком давит плечи»), излучающая семантику страдания, с которой неизменно связана эта интонация (пример № 1).

#### Пример № 1

##### № 1 «Вспоминанье»

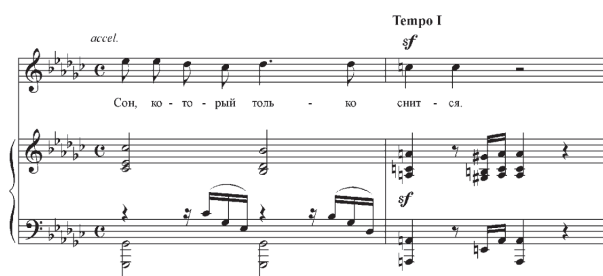
Эта тема становится основой мелодии первых пяти стихотворений. Развиваясь секвентно (№ 1, средняя часть; № 2) или возникая в окончаниях фраз (№ 3), подчеркивая кульминации (№ 4), она очерчивает состояние неизбывной душевной боли, в замкнутом кругу которого находится героиня.

Психологический ритм этого ряда романсов неровен: осознание безысходности приходит не сразу. Ещё рождаются порывы (в восходящей направленности мелодии, где каждая вершина становится завоеванием; в секстовых и терцовых взлётах), ещё душа находится в плену иллюзий (мажорный, просветлённый вариант темы, связанный с образами райских видений первого стихотворения, воспринимается в том же ключе и в № 2, 4), ещё напряжена надеждой и борьбой в обращении к Сопернице, построенном на активных пунктирных ритмах, — но тема боли прорывается в окончаниях фраз, развеивая иллюзии и замыкая круг безысходности.

Постепенное осознание героиней своей юдоли связано с возникновением экспрессивно-обострённого гармонического варианта темы — нисходящей разомкнутой секундовой интонации, возникающей на сломах кульминационных вершин, подчёркнутой динамическими и темповыми штрихами, но, главное, ярким малотерцовым, по сути, хроматическим сдвигом гармонии (*Ges dur – a moll* в № 3, *A dur – c moll* в № 4), создающим ощущение внутреннего бесилия и надлома (пример № 2). И, наконец, кульминационный романс в первом круге стихотворений (№ 5 «Два солнца») даёт метафорическое обобщение состояния безысходности. Два стынувших солнца, предвещающих ночь, визуализируют образ перекрестья «лучей», который получает музыкальное воплощение в двух отражённых секундовых интонациях надлома, дающих графическое, прочерченное крайне экспрессивным, динамически заострённым штрихом

### Пример № 2

#### № 3 «Соперница»



#### № 4 «В лоб целовать»



изображение креста на расстоянии — во вступлениях к каждой строфе (пример № 3). Состояние надвигающейся катастрофы подчёркнуто здесь тонально (*h moll*) и фактурно (сведение обеих партий к скандированной вертикали), а также экспрессивными контрастами в тесситуре вокальной партии, октавные «перепады» которой создают непосредственное ощущение быстро меркнувшего светила. Всё это дополняет рождающуюся здесь метафору смерти, осмысливаемую как утрата прежнего бытия, сердце-

### Пример № 3

#### № 5 «Два солнца»



виной которого была любовь и полное слияние с любимым.

Следующие два стихотворения (№ 6 «Откуда такая нежность?» и № 7 «Дон Жуан») образуют интермеццо, исключаящее лейттему, но именно её отсутствие обуславливает их восприятие. Образ «вопрошаемой» нежности порождает обилие новых кантабильных интонаций, что становится ключом к пониманию смысла стихотворения в контексте вокального цикла. Сквозной вопрос, вынесенный в его название, не столь риторичен и просветлён, как у Цветаевой, — ответ рождается из предшествующего музыкально-поэтического контекста: нежность исходит переполненное ею разбитое, «кровоточащее» сердце. Это та самая нежность, которая утратила объект излияния, — одинокое, неприкаемое, отчуждённое чувство. Душа переполнена любовью, но некому принести этот дар.

В «Дон Жуане» посредством интонационного отстранения от тематизма предыдущих романсов возникает новый ракурс восприятия любимого — взгляд со стороны, максимально объективизирующий его образ в архетипе «вечного» любовника, в котором скрестились предательство и любовь. Диссонантность и остигнутость, скандирующая речитация по звукам уменьшённого септаккорда высвечивают в его образе тёмные черты. Контрастное сопоставление в партии сопровождения интонационно ускользающих (по звукам уменьшённых трезвучий) гитарных переборов и «презвонкого колокольного звона», подавляющего своим величием и строгостью звучания «гитару» Дон Жуана, приводит к умалению его образа, — отчуждение получает выражение ещё и через ироническое остранение образа.

Заключительный круг стихотворений (№ 8–16) объединяется становлением темы «креста», создающей жёсткий устойчивый каркас внутреннего бытия героини. Секундовые элементы, «распы-

лённые» по всему этому кругу в самых различных сопряжениях (в соскальзываниях по полутонам, в сопоставлении встречных хроматических линий, в растворении секундовой интонации по всей мелодической ткани), достигают наиболее полной проявленности и трагедийности звучания, своего законченного «графического изваяния» в кульминации «Донны Анны» (две секунды, сведённые на максимально близкое расстояние *gis-a — a-as*, разделённые только гармонизацией — малотерцовым сдвигом «надлома») (пример № 4). По аналогии с Дон Жуаном, фигура Донны Анны предстаёт как идентификация образа героини,

#### Пример № 4

##### № 13 «Донна Анна»



ни, но не в ироническом, а в трагедийном аспекте — в ауре «креста».

На втором этапе развития драмы зарождается ещё одна тема, постепенное становление которой, изживающее секундовую интонацию страданий, «прочитывается» как тема самоотречения. Её смысловое наполнение осознаётся в единстве с поэтическим текстом, в котором всё большее место начинают занимать образы ночи и смерти (метафорическая смерть души, погружение в колодец одиночества, где царит вечная ночь). Её окончательный облик складывается в последнем стихотворении («Свете тихий») как чёткий контур тонического квартсектаккорда. Но интонационный абрис темы, ещё только становящийся, увенчанный «секундами страданий»,

возникает уже в № 8 («Где-то в ночи») — в окончании первой вокальной фразы, в № 11 («В огромном городе моём ночь») и № 12 («Прекрасная моя беда»), где он перемещается в начало мелодических

### Пример № 5

#### № 8 «Где-то в ночи»

#### № 11 «В огромном городе моём — ночь»

#### № 12 «Прекрасная моя беда»

#### № 16 «Свете тихий»

построений, постепенно утверждаясь в качестве новой темы (пример № 5).

Симфоничность интонационной логики цикла, связанной со сквозным развитием двух основных тем (темы страданий, порождающей тему креста, и темы самоотречения), отражает линейное развитие лирической драмы. Но в соприкосновении с поэтическими образами Цветаевой музыкальный план «обрастает» сетью музыкально-поэтических метафор, продолжающих её развитие в глубину.

Так, тема креста, широко очерчивающая становление нового бытийного пространства героини, в кульминационной точке своего «вызревания» («Донна Анна») в сцеплении с поэтическим образом дороги (окончания повторенной фразы «Кто-то шёл со мною в ногу, // Называя имена» «рифмуются» темой креста — двумя про-

тивоположно направленными секундами) создаёт метафору крестного пути героини.

Параллельно становлению «креста» происходит формирование музыкально-поэтического образа ночи. В мелодии романса «Два солнца» (№ 5), где впервые возникает эта тема, предшествующим вокальным номерам, с их устремлёнными восходящими линиями, противопоставляется новая модель интонирования: начинаясь с самой высокой ноты, она словно «гасит» предыдущие порывы души, тем самым Ночь обретает значение метафоры смерти, перерождения души.

Эта новая мелодическая формула утверждается в первом романсе второго большого круга («Где-то в ночи»): нисходящие секвенции по полутонам, хроматическое «сползание», мрачная тональность *b moll* создают тёмный «ночной» колорит. Возникающие в этом контексте дополнительные акценты (интонация надлома в кульминации на слова «Ах, ночь!») и выделенная *sprechstimme* последняя фраза «Где-то в ночи человек тонет») уточняют смысловое наполнение образа.

Метафору ночи-смерти дополняет мотив погребения в романсе «Прекрасная моя беда». Ключевая строка текста, вынесенная в название («Смыкает надо мной волны // Прекрасная моя беда»), получает в музыке буквальное отражение в симметричном волновом строении мелодии — в устремлённости мелодической линии к вершине и плавном поступенном нисхождении. Образ «смыкающихся над головой волн» прочитывается как ещё одна метафора безысходности, получающая развитие в партии сопровождения, в которой преобладающая в первых строках хоральность, наделённая смыслом отпевания, постепенно трансформируется в погребальный набат, получающий самостоятельное значение в кульминационном отыгрыше фортепиано. Музыкальный образ погребения рождается из поэтических образов стихотворения — Страшного суда, казни-распятия («Под рёв колоколов на плаху // Архангелы меня ведут»).

В романсе «Ночь», который становится вершиной в развитии этого образа, таким же колокольным набатом звучит вступление, а вокальная партия превращается в псалмодию: молитва, приносимая Ночи, воспринимается как моление перед казнью и осмысливается как метафора жертвоприношения.

К важнейшим музыкально-поэтическим образам цикла относится образ окна (двери). Мир души, распахнутой настежь, навстречу любимому (№ 2: «Ах, если бы — двери настежь! — // Как ветер к тебе войти!»), и души, растворённой «в тёмную ночь», вглубь себя и своих переживаний, раскрывается через восхо-

#### Пример № 6

№ 2 «Ах, если бы двери настежь»



#### № 8 «Руки люблю целовать»



#### Пример № 7

№ 9 «Вот опять окно»



дующую (примеры № 6, 7) и обращённую секстовую интонацию.

Последней отводится роль «замыкающей» интонации всего цикла в заключительном романсе «Свете тихий». И хотя здесь она уже не связана непосредственно с поэтическим образом окна, закреплённая за ней семантика прочитывается благодаря особой выпуклой подаче этой интонации: её кадансовость (она замыкает третью и пятую строфы) и «до-

#### Пример № 8

№ 16 «Свете тихий»



минантовость» на фоне преобладающей тоникальности создают реминисценцию образа наглухо захлопывающихся «створок» души (пример № 8).

Пребывание души в межбытийном пространстве (между жизнью и смертью) заключает в себе две возможности преодоления такой ситуации, определяющие векторы драматургии в первом (№ 1–5) и втором (№ 8–16) «актах» лирической драмы Е. Гохман. Отказ от борьбы и уход в себя оказываются равнозначны отречению от жизни, ибо подлинное бытие в любви — это бытие в-Другом, как рассуждает на эту тему В. Соловьёв в философском трактате о смысле любви, развивая мысль о том, что бытие в-Себе разрушительно для любви, а разрушение любви — смертоносно («...несчастливая любовь весьма обыкновенно ведёт к самоубийству в той или другой форме» [7, с. 140]). Вот почему музыкальное осмысление ситуации любовного разрыва в цикле сопряжено с метафорой ночи-смерти, многослойность которой (образы отпевания, погребения, жертвоприношения) переводит линейное движение психологического сюжета в метафорическую вертикаль, дающую глубинно-объёмное постижение заглавного образа цикла, от номера к номеру обрастающего коннотациями *смерти*.

Таким образом, возможность одновременной координации смыслового пространства в синтагматической и парадигматической структурах позволила совместить оба текста М. Цветаевой («Бессонница» и «Вчера ещё в глаза глядел...»), сосуществующие в вокальном цикле, используя терминологию М. Раку [6], в пространстве «центрального текста» как «явный» и «тайный» интертексты.

Своей метафорической выстроенностью, нацеленностью на глубинные слои



поэтического слова музыкальный текст удивительно органично вписывается в цветаевскую поэтику с её концентрированностью и многомерностью смыслов. Приближение к тезаурусу поэта возникает на глубинном уровне творческого метода, который у Гохман поразительно совпадает с поэтическим мышлением Цветаевой: и для поэта, и для композитора важен стержневой образ, получающий сквозное развитие вглубь сакрально-апофатических смысловых слоёв текста.

И здесь, на самой глубине метафорически сконцентрированной музыкально-поэтической речи, возникает ещё одно измерение, в котором миры Марины Цветаевой и Елены Гохман пересекаются уже на уровне мирочувствия. И композитор, и поэт выбирают между жизнью и смертью последнее — смертное, страстное томление, «всенощное бдение» души, означающее жизнь с предельно обнажёнными нервами, бытие на пределе возможностей. Вот почему безмолвие души в последнем номере цикла («Свете тихий») исполнено крика. Как ни парадоксально, этот романс, поэтический текст которого является вольным переводом православной молитвы, а музыкальный преодолевает все экспрессивно заострённые интонации, не воспринимается как изживание боли. Ровное течение триолей «Лунной сонаты» Бетховена в сопровождении, аллюзия которой воспринимается буквально в «лунном», ночном образном значении, строгость и собранность вокальной интонации, ритмическая выравненность итоговой темы создают не столько состояние внутреннего преображения, сколько овнешненный образ, зрительно-портретный, утверждающий иконописную ровность и непроницаемость черт, с которым семантически соотносится нисходящая секста (лейтинтонация). Всё это создаёт ощущение святости и благоговейности (преображённой нежности), изливаемой на героя, закрепляемой последней молитвенной строкой, сопровождаемой

только одним звуком — терцией лада, роль которой в образовании лейттемы страданий была столь велика. Её повышение на последнем звуке мелодии вносит последний штрих на «лик» героини, посылающей любимому улыбку прощания и прощения..

Монашеское смирение становится последним пределом «крестного пути». Однако под строгим «облачением» продолжает жить тот ступок боли, который определял направление сквозного лирического тока на всём протяжении цикла, — до самого конца не верится в то, что боль изжита. Лирический накал «гасится», свёртывается вовнутрь, приглушается на дне души, но не знает исхода — как, какими средствами это достигается, остаётся загадкой. Напряжение туго натянутых струн души прорывается сквозь отрешённую строгость интонации, или, как сказала бы сама М. Цветаева, сквозь «ледяную броню формулы, под которой — только сердце» [8], что не просто сближает творческие натуры поэта и композитора, но свидетельствует об их человеческой общности, о единстве душевного строя и мирочувствия.

Диалог творческих сознаний поэта и композитора, развивающийся в бесконечной диалектике сближений и дистанцирования, одинаково прогрессирует в обоих направлениях, словно стремясь к равновесию позиций. Несовпадение наиболее явно в трактовке персонажной пары Донны Анны и Дон Жуана, особая символическая роль которой в цикле столь очевидна. Если М. Цветаева отдаёт своё сердце «прекрасному, несчастному Дон-Жуану» и выносит обвинительный приговор отвергнувшей его Донне Анне («Не было у Дон-Жуана — Донны Анны!»), то у Е. Гохман осуждение направлено на героя, доказательством чего служит снятое композитором последнее четверостишие с поцелуем цветаевского стихотворения и «развенчивающий» ракурс его «портретирования». Её героиня — Донна Анна, но не мстительница, а страдали-

ца, душа которой неожиданно раскрывается как душа русская, наполненная «презвонким колокольным звоном», русской романсовой элегичностью, церковной псалмодирующей интонацией, образующей её стержневое начало.

Такая несовпадающая «реабилитация», несущая в себе элемент самоидентификации автора и героя, позволяет предположить, что Е. Гохман обращается даже не столько к поэзии М. Цветаевой, сколько сквозь неё — к «вечным» образам мирового искусства (Дон Жуан — Донна Анна), подобно самой Цветаевой и многим другим поэтам её круга. Исследовательница интерпретаций образа Дон Жуана в поэзии Серебряного века отмечает единодушные поэтов в возвышении образа героя, который «предстает в качестве то искателя идеала (любви, счастья, образа жизни), то воплощения концепции сверхчеловека, противостоящего пошлому миру», в продолжение «мотивов фаустианства и гамлетизма» [5]. При этом подчёркивается, что «практически нигде Дон Жуан не выводится как герой, связанный с темой взаимоотношений двух полов... (Исключение составляет лишь «Каменный гость» А.С. Пушкина, написанный накануне женитьбы поэта...)» [там же]. Однако и у М. Цветаевой Дон Жуан предстает воплощением идеала мужчины, включенным в пространство внутреннего мира поэта «собственной персоной». Как некий зашифрованный персонаж. Как персонаж драмы отношений, но в радикальной смысловой инверсии, этот образ фигурирует в вокальном цикле Е. Гохман.

Последнее расхождение во взглядах на тему любви в её мужском воплощении

ни в коем случае не разрушает духовное «сродство» поэта и композитора, выявленное на другом, «женском» полюсе цикла. Данная диалектика имеет своё объяснение. Понятие сродства, отсылающее одновременно к роману Гёте «Избирательное сродство» [2] и к старославянскому словообразованию «сородство» («которое следует воспринимать как описательное словосочетание: похожий на родство, сопоставимый с родством, находящийся вблизи родства» [3]), указывает на относительный, или «избирательный» характер духовного «близочества» [там же]. При этом одинаково значимы и моменты соприкосновения, и точки отталкивания в многомерном диалоге двух творческих сознаний. При отмечаемой близости творческих натур поэта и композитора на уровне творческого метода, мирочувствия, письма, отличающегося повышенной экспрессивностью высказывания, при общности ментальных основ творчества — его жизненные истоки, существующие как скрытые причины, глубинные тайны души, осознанно или стихийно направляющие творческий процесс, который становится, по выражению Р. Барта, «претворением собственной плоти в стиль» [1, с. 55], не могут совпасть ни при каких условиях. Отсюда напрашивается вывод: идеальное «сродство» невозможно. Однако это не препятствует рождению особой гармонии музыкально-поэтического синтеза в условиях «избирательного сродства», когда поэтический мир обретает свой эквивалент в музыкальном, а музыкальный — в поэтическом.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Барт Р. Нулевая степень письма // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000. С. 50–96.
2. Гёте И.В. Избирательное сродство // Собр. сочинений : в 10 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 6. С. 254–409.



3. Казаченко Б.Н. Русское родство: прошлое и настоящее. 4-е изд. стереотип. М.: ФЛИНТА, 2019. 304 с. URL: <https://www.rosmedlib.ru/book/ISBN9785976508811.html> (Дата обращения: 30.06.2021).
4. Лаврентьева И.В. 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. Вып. 6. М.: Сов. композитор, 1985. С. 76–109.
5. Михиенко С.А. Эволюция образа Дон Жуана в русской литературе XIX–XX веков : автореф. дис. ... канд. филологич. наук. Пятигорск, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (Дата обращения: 18.07.2013).
6. Раку М.Г. «Пиковая дама» братьев Чайковских: опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21.
7. Соловьёв В.С. Смысл любви : Избранное. Составление и вступит. статья А. Гулыги. М.: Советская Россия, 1990. С. 133–216.
8. Цветаева М. Отрывки из книги «Земные приметы». URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/otryvki-iz-knigi-zemnye-primety.htm>

#### Об авторе:

**Королевская Наталья Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, старший научный сотрудник Международного Центра комплексных художественных исследований, Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова (410012, г. Саратов, Россия)  
**ORCID: 0000-0002-8764-8058**, [nvkoro@gmail.com](mailto:nvkoro@gmail.com)

## REFERENCES

1. Bart R. *Nulevaya stepen' pis'ma. Frantsuzskaya semiotika: Ot strukturalizma k poststrukturalizmu* [The Zero Degree of Writing. French Semiotics: From Structuralism to Post-Structuralism]. Moscow: Progress, 2000, pp. 50–96.
2. Gete I.V. *Izбирatel'noe srodstvo* [Goethe J.W. Selective Affinity]. *Sobr. sochineniy: v 10 t. T. 6.* [Collected Works: in 10 Volumes. Volume 6]. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1978, pp. 254–409.
3. Kazachenko B.N. *Russkoe rodstvo: proshloe i nastoyashchee* [Russian Kinship: Past and Present]. 4-e izd. stereotip. [4th Edition, Stereotyped]. Moscow: FLINTA, 2019. 304 p. URL: <https://www.rosmedlib.ru/book/ISBN9785976508811.html> (Access date: 06/30/2021).
4. Lavrent'eva I. V. O vzaimodeystvii slova i muzyki v sovetskoy vokal'noy simfonii 60–70-kh godov (na primere tvorchestva D. Shostakovicha, M. Vaynberga, A. Lokshina) [Regarding the Interaction of Words and Music in the Soviet Vocal Symphony of the 1960s and 1970s (by the Example of the Works of Dmitri Shostakovich, Mieczyslaw Weinberg, Alexander Lokshin)]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. Vyp. 6 [Issue 6]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985, pp. 76–109.
5. Mikhienko S. A. *Evolyutsiya obraza Don Zhuana v russkoy literature XIX–XX vekov* [The Evolution of the Image of Don Juan in 19th and 20th Century Russian Literature]. *Avtoref. dis. ... kand. filologich. nauk* [Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Philological Sciences]. Pyatigorsk, 2001. URL: <http://www.dissercat.com/content/evolyutsiya-obraza-don-zhuana-v-russkoi-literature-xix-xx-vekov> (Access date: 07/18/2013).
6. Raku M.G. “Pikovaya dama” brat'ev Chaykovskikh: opyt intertekstual'nogo analiza [“The Queen of Spades” by the Tchaikovsky Brothers: an Attempt of Intertextual Analysis]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999, No. 2, pp. 9–21.

7. Solov'ev V.S. *Smysl lyubvi: Izbrannoe* [The Meaning of Love: Selected Writings]. Compilation and Introductory Article by A. Gulyga. Moscow: Sovetskaya Rossiya, 1990, pp. 133–216.

8. Tsvetaeva M. *Otryvki iz knigi "Zemnye primety"* [Excerpts from the Book "Earth Signs"]. URL: <http://tsvetaeva.lit-info.ru/tsvetaeva/proza/otryvki-iz-knigi-zemnye-primety.htm>

---

*About the author:*

**Natalia V. Korolevskaya**, Ph.D. (Arts), Associate Professor  
at the Department of the Music History,  
Senior Researcher of the International Center for Comprehensive Art Studies,  
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire  
(410012, Saratov, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-8764-8058**, [nvkoro@gmail.com](mailto:nvkoro@gmail.com)

---

