

*Памяти
Д. Д. Шостакович*

Научная статья

УДК 78.01; 784.3

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225>

EDN [LITHZK](#)



**Резонансы отсутствия: голос, ностальгия
и память в «Семи романсах на стихи
Александра Блока» Дмитрия Шостаковича**

Ивана Петкович Лозо
Калифорнийский университет,
г. Риверсайд, США,
✉ ivanarpetkovic@gmail.com,
<https://orcid.org/0009-0003-4847-3077>



Аннотация. «Семь романсов на стихи Александра Блока» соч. 127 (1967) Дмитрия Шостаковича для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано — сочинение о рефлексирующей ностальгии и памяти, связанное с русским символизмом и позднесоветской эстетикой. Голос в нем одновременно занимает центральную позицию и дестабилизируется, растворяясь во фрагментированной музыкальной ткани. В статье цикл рассматривается через призму критики «фоноцентризма» и *différance* Жака Деррида, концепцию «зерна голоса» Ролана Барта, типологию ностальгии Светланы Бойм

и философию музыкальной выразительности Питера Киви. Эти подходы показывают, как «Семь романсов» воплощают глубокую философскую вовлеченность в тему отсутствия, в нестабильность смысла. Поэзия Блока, пронизанная мистической тоской и экзистенциальной неопределенностью, находит идеальный отклик в позднем стиле Шостаковича, где тишина и фрагментированность заявляют о себе столь же мощно, как и звук. Сопрано, нередко прерываемое или поглощаемое ансамблем, отражает «след» Деррида, где смысл все время ускользает, сопротивляясь постоянному присутствию. В то же время на первый план выходит «зерно голоса» Барта, поскольку первозданные, осязаемые качества дыхания, тембра и артикуляции подчеркивают материальность звука, а не ясность текста. Эта игра между присутствием и исчезновением делает голос одновременно выразительным и призрачным, отражающим нечто безвозвратно утраченное. «Усиленный формализм» Киви предлагает еще одну точку зрения, предполагающую, что выразительная сила музыки возникает не из внешнего значения, а из ее внутренних структур. В «Семи романсах» Шостакович использует эти структуры, применяя гармоническую нестабильность и вокальное истиравание, чтобы вызвать эмоции, которые сопротивляются прямому представлению. На строение цикла и его эмоциональную глубину влияет ностальгия, соотносящаяся с концепцией *рефлексирующей ностальгии* Бойм, предполагающей невозможность возвращения. Вместо того чтобы реконструировать потерянное прошлое, «Семь романсов» концентрируются на изломах памяти, особенно в финальной песне «Музыка», где голос растворяется, оставляя только инструментальные отзвуки. Таким образом, Шостакович не просто пишет музыку на стихи Блока — он воплощает его темы, создавая звуковой ландшафт, где время, история и идентичность сливаются в завораживающую медитацию о преходящем.

Ключевые слова: Дмитрий Шостакович, Александр Блок, «Семь романсов на стихи Александра Блока», символизм, меланхолия, память

Для цитирования: Петкович Лозо И. Резонансы отсутствия: голос, ностальгия и память в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича // Современные проблемы музыковедения. 2025. Т. 9, № 4. С. 170–225. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225>

===== *Shostakovich in Memoriam* =====

Original article

**Resonances of absence: Voice, nostalgia,
and memory in Dmitri Shostakovich's
*Seven Romances on Verses by Alexander Blok***

Dr. Ivana Petković Lozo

University of California,
Riverside, USA,

✉ ivanarpetkovic@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0003-4847-3077>

Abstract. Dmitri Shostakovich's *Seven Romances on Verses by Alexander Blok's op. 127* (1967), is a profound meditation on voice, nostalgia, and memory, set against the backdrop of Russian Symbolism and late Soviet aesthetics. By setting seven of Blok's poems for soprano, violin, cello, and piano, Shostakovich crafts a work where the voice is simultaneously central and destabilized, dissolving into fragmented musical textures. This article explores the cycle through Jacques Derrida's critique of *phonocentrism* and *diffrance*, Roland Barthes' *le grain de la voix*, Svetlana Boym's typology of nostalgia, and Peter Kivy's philosophy of musical expressivity. These perspectives reveal how *Seven Romances* embodies a deeply philosophical engagement with absence, longing, and the instability of meaning. Blok's poetry, marked by mystical longing and existential uncertainty, finds an ideal counterpart in Shostakovich's late compositional style, where silence

and fragmentation speak as powerfully as sound. The soprano's voice, often disrupted or absorbed by the ensemble, reflects Derrida's *trace*, where meaning is continually deferred, resisting stable presence. At the same time, Barthes' *grain of the voice* comes to the fore, as the raw, tactile qualities of breath, tone, and articulation emphasize the materiality of sound over textual clarity. This interplay between presence and disappearance renders the voice both expressive and spectral, echoing something irretrievably lost. Kivy's enhanced formalism offers another lens, suggesting that music's expressive power arises not from extramusical meaning but from its internal structures. In *Seven Romances*, Shostakovich exploits these structures, using harmonic instability and vocal dissolution to evoke emotions that resist direct representation. Nostalgia shapes the cycle's structure and emotional depth, aligning with Boym's concept of *reflective nostalgia*, which acknowledges the impossibility of return. Rather than reconstructing a lost past, *Seven Romances* lingers in the fractures of memory, particularly in the final song, *Music*, where the voice dissolves, leaving only instrumental echoes. In this way, Shostakovich does not merely set Blok's poetry to music — he enacts its themes, creating a sonic landscape where time, history, and identity blur into a haunting meditation on impermanence.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Alexander Blok, *Seven Romances on Alexander Blok's Verses*, Russian Symbolism

For citation: Petković Lozo, I. (2025). Resonances of absence: Voice, nostalgia, and memory in Dmitri Shostakovich's *Seven Romances on Verses by Alexander Blok*. *Contemporary Musicology*, 9(4) 2025, 170–225. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-4-170-225>

Введение

Цикл Дмитрия Дмитриевича Шостаковича (1906–1975) «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127 представлен в статье как серьезное размышление о голосе, памяти, меланхолии и «отсутствии». Написанный в 1967 году, в конце жизни композитора, он знаменует собой осознанный поворот от монументального языка советской музыкальной идеологии к интроспективному, аскетичному камерному письму. Выразительный акцент смещается здесь с риторического утверждения на фрагментарность, молчание и отзвук — элементы, формирующие поэтику памяти и скорби. «Семь романсов на стихи Александра Блока» для сoprano, фортепиано, скрипки и виолончели вводят в интимное пространство слушания, в котором инструментальный ансамбль не просто аккомпанирует поэзии Блока, но выступает в качестве собрания призрачных собеседников, попеременно вторя голосу, отражая его или противясь его присутствию.

Теоретическая и философская основа анализа

Для интерпретации многомерных коннотаций цикла в статье используется междисциплинарная методологическая основа, объединяющая идеи музыковедения, теории литературы и философии. Наиболее всеобъемлющим исследованием цикла «Семь романсов на стихи Александра Блока» на сегодняшний день остается монография Ричарда Луиса Джиллиса «Пение советского застоя: вокальные циклы из СССР, 1964–1985» (“Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985”) [1], содержащая подстрочный перевод стихотворений. Однако ее интерпретационный горизонт определяется главным образом историческими, стилистическими и культурными аспектами. Джиллис предлагает ценные наблюдения относительно мотивной организации, тонально-структурной архитектоники и более широкого контекста советских вокальных циклов середины и второй половины XX века. Его работа создает необходимую аналитическую основу для понимания композиционных стратегий Шостаковича.

Настоящая статья признает этот вклад, однако предлагает принципиально иную исследовательскую перспективу. Она обращается к вопросам, которые остаются недостаточно разработанными в существующей литературе: философскому статусу голоса, призрачности памяти, феноменологии исчезновения и поэтике аффективной статики. Вводя в аналитический диалог с музыкальным текстом ряд философских концепций, о которых будет сказано ниже, я стремлюсь показать,

что «Семь романсов на стихи Александра Блока» формируют более радикальное размыщление о присутствии и отсутствии, чем обсуждалось ранее.

Таким образом, новизна данной статьи заключается не в предложении еще одного структурного анализа, а в новом позиционировании цикла в поле междисциплинарной интерпретации — такой перспективе, в которой музыка предстает пространством, где голос фрагментируется, память размывается, а значение оказывается приостановленным. В этом отношении работа Джиллиса служит отправной точкой, тогда как настоящее исследование расширяет концептуальные рамки, в которых может быть осмыслен данный цикл.

В опоре на понятие «следа», введенное Жаком Деррида, и его критику «фоноцентризма» [2; 3] выявлено, как голос в «Семи романсах» «стирает» сам себя — как он скорее ускользает, чем утверждается, обнаруживая свое присутствие через задержку и полное исчезновение. Концепция «зерна голоса», принадлежащая Ролану Барту [4], служит дополнительной «линзой» для изучения материальных и эмоциональных компонентов вокального звука, особенно там, где выразительность выходит за рамки семантической ясности. Наряду с этим используется понятие «рефлексирующей ностальгии» Светланы Бойм [5], в рамках которого память рассматривается не как воссоздание прошлого, а как длящееся размыщление о его невозвратимости, застывшее в звуковом времени.

Философские размыщления о музыкальном смысле еще больше углубляют этот анализ. Формалистская концепция музыкальной выразительности Петера Киви [6; 7; 8] выдвигает на первый план эмоциональную силу структуры, жеста¹ и формы, а не репрезентативное содержание — идея, особенноозвученная позднему стилю Шостаковича. Между тем понимание Паулу С. Шагасом меланхолии как структурирующего настроения [9] предлагает критерии для обсуждения того, как эмоциональная яркость, художественная сдержанность и экзистенциальная ясность возникают не в катарсисе, а в состоянии скорби. Все эти точки зрения проливают свет на музыку, которая звучит изнутри, выражает не торжество, но трепет и поддерживает пространство непреодолимой тоски.

¹ В этом анализе термин *жест* используется в расширенном смысле, опирающемся на музыковедческие, феноменологические и семиотические подходы, и обозначает не только физическое или перформативное движение, но и экспрессивные акты, которые отмечают или ориентируют смысл, не определяя его полностью. *Жест* может быть звуковым, структурным, поэтическим или философским: движением к значению, следом намерения или приостановкой выражения. В этом контексте он часто обозначает момент артикуляции, который остается открытым, времененным и аффективно заряженным.

Вместо того чтобы рассматривать «Семь романсов на стихи Александра Блока» как прямое воплощение символистского стиха, в статье предложен подход к ним как к музыкальному эссе о «призрачности» — в том смысле, как это сформулировал Жак Деррида в «Призраках Маркса» [10]. «Призрачность» относится к существованию чего-либо, что уже не существует целиком, но и не отсутствует полностью, подобно призраку или эху. В философской мысли Деррида «призрачность» также связана с понятием «следа»: значение или присутствие постоянно подпитываются тем, что было прежде, что отсутствует. В этом смысле нечто «призрачное» — это длящееся отсутствие, которое все еще говорит. Оно описывает состояние, в котором прошлое продолжает влиять на настоящее через следы — фрагменты, затихающие голоса, временные смещения или застывшую атмосферу. В этом прочтении память предстает не как линейное воспоминание, а как эхо, размывание и повторение. Голос также никогда не зафиксирован полностью, но парит, рассеивается, поглощается инструментальным тембром или замирает в псалмодическом стазисе. Цикл становится звуковым палимпсестом, в котором речь дестабилизируется, а присутствие превращается в след. «Призрачность», таким образом, — это не тема, а структурное состояние: развертывание музыки определяется тем, что утрачено, тем, что больше не звучит, но все еще резонирует. Именно в этом пространстве текстовой и звуковой лиминальности «Семь романсов на стихи Александра Блока» раскрывают свою глубинную сущность: это не просто элегия об исчезнувшем мире, но навязчивое размыщление о хрупкости Я, о том, что значит говорить — или петь, — когда язык, время и определенность уже начали угасать.

Таким образом, интерпретативный подход, принятый в этой статье, объединяет деконструкцию, семиотику, эстетику и феноменологию для прояснения философских резонансов голоса, ностальгии и памяти в «Семи романсах на стихи Александра Блока» Шостаковича. Опираясь на идеи Деррида, Барта, Бойм, Киви и Шагаса (в диалоге с Эдуарду Лоренсу), я предлагаю структуру объяснения, которая выдвигает на первый план «призрачные», фрагментарные и эмоциональные измерения позднего вокального стиля Шостаковича. Этот концептуальный аппарат — не просто набор методологических инструментов, но необходимая интерпретационная «инфраструктура» для понимания того, как в цикле на стихи Блока представлена нестабильность музыкального смысла, присутствия голоса и исторической памяти.

Между символизмом и поздним стилем: Шостакович и Блок

Цикл «Семь романсов на стихи Александра Блока», написанный для сопрано Галины Вишневской, ее мужа, виолончелиста Мстислава Ростроповича, скрипача Давида Ойстраха и пианиста Моисея Вайнберга, впервые был исполнен в частном порядке в октябре 1967 года, а затем публично в январе 1968 года [1, р. 84]. Выбор ансамбля сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано, как уже было сказано, отражает отход Шостаковича от масштабных оркестровых полотен ранних сочинений, особенно военных симфоний, и показывает характерный для позднего творчества поворот к интимному, скромному письму. Другими словами, в этом цикле композитор предпочитает камерную эстетику, отмеченную крайней экономностью выразительных средств и фактурной тонкостью.

Семь песен — «Песня Офелии», «Гамаюн, птица вещая», «Мы были вместе», «Город спит», «Буря», «Тайные знаки» и «Музыка» — создают драматургическую линию эмоционального затухания и размывания формы, проходя через душевные состояния тоски, отчужденности, предчувствия и растворения. Как отмечает Ричард Луис Джиллис, «Семь романсов на стихи Александра Блока» пробуждают воспоминания не через прямое тематическое повторение, а через рекурсивные трансформации, интертекстуальные аллюзии и спектральный резонанс, разворачивающиеся на протяжении всего цикла [Ibid., р. 82–88]. Эта драматургия, основанная на сжатии амбитуса мотивов (например, от чистых квинт до чистых кварт), ладовой неоднозначности и ритмических остинато, создает поэтику рефлексивного слушания и темпоральной рекурсии.

Стилистически «Семь романсов на стихи Александра Блока» — пример того, что Эдвард Сайд, опираясь на Адорно, назвал «поздним стилем» [11, р. 7], для которого характерны эстетические идиомы строгости, сдержанности и не находящего разрядки напряжения. В этом смысле композиторский голос Шостаковича отходит от разрешения и приближается к музыке, противящейся завершению. Тишина, фрагментарность и отход от тональности служат не драматическими приемами, а экзистенциальными и философскими жестами. Голос, вместо того чтобы утверждать себя как независимый мелодический субъект, все больше поглощается ансамблем или растворяется в нем, отражая не только экспрессивное затухание, но и более глубокое размыщение о пределах высказывания, памяти и самости.

Эта поздняя эстетика напрямую резонирует с тем, что Тиана Попович-Младенович определяет в контексте струнных квартетов Шостаковича как хронотопический фокус его музыки [12, с. 17–48]: музыкальное время, выдвигающее на первый план дление, рекурсию и рефлексивную темпоральность. В «Семи романсах на стихи Александра Блока» такое музыкальное время становится не инструментом драматической телеологии, а носителем памяти. Каждая песня разворачивается как фрагмент внутри рекурсивной структуры, которая скорее пробуждает воспоминание, чем обеспечивает повествовательную непрерывность. Принцип *forme formans* [там же, с. 20–21], где музыкальная форма возникает органически в процессе развертывания, а не через реализацию устоявшихся структурных шаблонов, поддерживает эту ориентацию: жесты развиваются посредством тонких изменений, а не тематического показа или кульминации.

Более того, редукция выразительных средств — еще одна характерная черта, которую выделяет Попович-Младенович в струнных квартетах Шостаковича, — подчеркивает эмоциональную сдержанность цикла. Ограниченнное использование мотивного материала, прозрачная фактура и ослабленная динамика становятся примерами «поэтики вычитания». Выразительность возникает не через контраст или накопление, а через контролируемую трансформацию [там же, с. 17–48]. Эта эстетика сдержанности находит параллели в философской концепции отложенного присутствия. Музыкальный смысл подается не прямо, а опосредованно, он призрачен, неуловим, всегда выходит за пределы настоящего момента — феномен, который тесно связан со «следом» Деррида и активизацией музыкальной «будущности» [там же, с. 22, 24].

Вариационно-полифоническая логика цикла — особенно сжимающиеся мотивы и фактурные наслоения — укрепляет ее внутреннюю рефлексивную структуру. Музыкальное развитие здесь не оппозиционное, а аккреционное: память формируется не через новый материал, а через трансформацию уже звучавших фрагментов. Эта композиционная логика, основанная на «изменении через повторение» [там же, с. 29], преобразует дискретность в непрерывность, не устранив разрывы, а сохраняя их как выразительное средство [там же, с. 36]. Таким образом, «Семь романсов на стихи Александра Блока» Шостаковича — это воплощение позднего стиля, одновременно открытого с точки зрения формы и эмоционально насыщенного, где отсутствие, тишина и едва уловимый резонанс становятся основой музыкального и экзистенциального смысла.

Поэтический голос в цикле Шостаковича принадлежит Александру Блоку (1880–1921), выдающемуся поэту русского символизма и центральной фигуре культурного расцвета, известного как Серебряный век. Поэзия Блока проникнута метафизической тоской, визионерской напряженностью и исторической тревогой. В его стихах часто встречаются лиминальные, пограничные фигуры — музы, пророки, ангелы, призрачные женщины, — которые парят между трансцендентностью и растворением. Эти фигуры населяют мистический, часто раздробленный мир, пронизанный повторяющимися образами тумана, сумерек, огня и тишины [1, р. 39]. Такие ряды образов не просто украшают текст: они воплощают поэтику внутреннего смятения и мистического предчувствия — постоянное смещение смысла в сторону недостижимого «далека».

Для Блока символизм никогда не был сведен к стилю или литературной школе; это было «целостное мировоззрение», основанное на «поиске духовного смысла в явлениях видимого мира» [13, р. 6]. В этой метафизической системе поэзия становится средством откровения: местом, где невидимое мерцает сквозь видимое, а материальный мир наполняется трансцендентным резонансом. Это стремление к духовному синтезу, к примирению искусства, философии и жизни и есть то, что придает символизму его утопический характер. Как подчеркивают Ирина Паперно и Джоан Делани Гроссман, русское символистское движение представляло собой «эстетическую утопию» [14; 15], диссидентское течение, противостоявшее рационалистическому, утилитарному духу, во многом сформировавшему русский модерн начала XX века.

Решение Шостаковича обратиться к поэзии Блока в 1967 году — в момент политической нестабильности и личных проблем — было, таким образом, не просто эстетическим приношением. Это был осознанный акт культурной памяти и философского сближения. Обращаясь к символистскому языку Блока, Шостакович возрождает традицию, которая находилась в скрытой оппозиции советскому материализму и идеологическому формализму. Он извлекает из блоковской поэзии видение искусства как места метафизического исследования — акта воспоминания, который сам по себе сопротивляется исторической завершенности.

Соотношение между поэтическим космосом Блока и поздним стилем Шостаковича не иллюстративное, а структурное. Подобно тому, как строки Блока растворяются в многоточиях, двусмысленности и апокалиптических видениях, Шостакович в своей музыке избегает линейного развертывания, отдавая предпочтение фрагментарности, отголоскам и замиранию. Голос сопрано

колеблется между призывом и отступлением; инструментальные тембры обретают символический резонанс — колокола, жалобы и шепот, которые настойчиво повторяются и скорее увеличивают напряжение, чем разрешают его. В этом отношении сочинение функционирует не как обычный цикл романсов, а как музыкальное воплощение символистской метафизики. Если поэзия Блока артикулирует временность предсказания и исчезновения, то партитура Шостаковича делает эту временность слышимой, обнаруживая тот неясный рубеж, за которым память становится утратой, а голос растворяется в тишине.

Голос как «след» и материальное зерно

Критика фоноцентризма Жаком Деррида закладывает важнейшую основу для интерпретации статуса голоса в «Семи романсах на стихи Александра Блока». Как утверждает ученый в работе «О грамматологии», голос — не место непосредственного самоприсутствия, он уже вовлечен в пространство и перенос смысла: «означаемое всегда уже функционирует как означающее» [2, р. 11]. Эта концептуализация *différance*, где временная отсрочка и пространственное смещение делают любой смысл изначально нестабильным, позволяет рассматривать сопрано в цикле Шостаковича не как средство семантической ясности, а как звуковой след. Голос здесь не утверждает присутствие, а сигнализирует о собственном стирании, что Деррида описывает следующим образом: «След — это не присутствие, а скорее симулякр присутствия, который смещает, перемещает и отсылает за пределы самого себя. След, строго говоря, не имеет места, ибо стирание принадлежит самой структуре следа...» [16, р. 156]. Другими словами, след можно понимать как стирание присутствия (ср. [3, р. 24]).

В музыкальном плане эта динамика реализуется в частом растворении голоса в инструментальной фактуре, в замолкании певца на структурных пиках и артикуляции хрупкости посредством неразрешенных или прерванных каденций. Далекий от выразительной полноты, голос становится разорванным проводником смысла, следом, а не выявлением. Такая структура позволяет интерпретировать вокальное письмо не как эмоциональное высказывание в традиционном смысле, а как акустическое проявление отложенной субъективности.

Концепция «зерна голоса» (*le grain de la voix*) Ролана Барта дополняет этот деконструктивный взгляд, смещающая аналитический фокус с лингвистического содержания на физические и эмоциональные качества вокального звука. Барт описывает это как феномен «материальности тела в звучащем голосе...» [4, р. 188] — трение между музыкой и языком, где смысл уступает место

материальности. В «Семи романсах на стихи Александра Блока» речевое произнесение сопрано часто как будто выходит за рамки поэтического текста или ускользает от него, проецируя звуковую тактильность, которая согласуется с бартовским представлением о зерне голоса. В частности, в таких песнях, как «Гамаюн, птица вещая» или «Буря», дыхание, тембр голоса и интонация становятся основными выразительными средствами. Они не имеют семиотического значения, а скорее воспринимаются слушателем как эмоциональные феномены. Такое прочтение подчеркивает, насколько Шостакович в трактовке голоса акцентирует не семантическую сторону, а сами границы и структуру человеческого высказывания.

Ностальгия, меланхолия и поэтика времени

Концептуальное различие между «реставрирующей» и «рефлексирующей ностальгией», разработанное Светланой Бойм в работе «Будущее ностальгии», особенно показательно для интерпретации темпоральной эстетики «Семи романсов на стихи Александра Блока». «Рефлексирующая ностальгия, — пишет Бойм, — обитает в *algia*, в тоске и утрате, в несовершенном процессе воспоминания» [5, р. 41]. Она сопротивляется завершенности и избегает реконструкции прошлого, предпочтая пребывать в руинах памяти. Драматургия «Семи романсов на стихи Александра Блока», и особенно кульминация в финальной песне «Музыка», воплощает этот тип ностальгии. Голос сопрано постепенно стирается, уступая место инструментальным послеобразам. Остается не воспоминание, а звук, эхо утраченного. Это растворение — не театральный жест, а временное состояние — осознание невозможности возвращения и зыбкости голоса как носителя памяти.

Подобное направление интерпретации находит отклик в размышлениях Шагаса о меланхолии, развитых в «диалоге» с Лоренсу. Шагас понимает меланхолию как расположение во времени, а не как эффект, как форму пребывания в прошлом, в которой память становится резонансом отсутствия, а не возвращением присутствия [9, р. 6–34]. Такая концепция переосмысливает безмолвие, замирание и фрагментацию не как провал в выразительности, а как звуковые маркеры меланхолической темпоральности. В вокальном цикле Шостаковича повторяющиеся образы тишины — через выдержаные педальные тона, пустые интервалы и размытые гармонические разрешения — артикулируют именно эту темпоральность. Слушателю предлагается не вспоминать, а пребывать во временном смещении, воспринимать отсутствие не как пустоту, а как акустический контур.

Из этой перспективы возникает более тонкая феноменология меланхолического слушания. Как показывает Шагас, меланхолия действует как «игра внутри памяти, выявляя вещи более живые, чем вещи в настоящем, но при этом неосознаваемые. Меланхолия обращается к невыразимому, она говорит о вещах, находящихся за пределами эмпирического мира...» [Ibid., p. 8]. Музыка в этом контексте становится не только средством выражения меланхолии, но и условием ее восприятия. Благодаря тесной связи со временем и памятью она делает метафизические измерения меланхолии слышимыми и эмоционально ощущимыми, позволяет слушателям пересечь «утраченную вечность нас самих» [Ibid., p. 8], уловить и на мгновение спасти то, что было стерто линейным временем. По меткому выражению Симоны Вейль, музыка — это «образ вечности, но она также и заменитель вечности» [17, p. 19] (цит. по: [9, p. 8]), двойной жест, придающий форму бесформенному, голос отсутствующему и время вневременному.

Таким образом, «рефлексирующая ностальгия» Бойм и концепция «меланхолического времени» Шагаса проливают свет на поэтику временного разрыва, управляющую музыкальным языком Шостаковича. Они легитимируют прочтение, в котором форма, жест и тишина функционируют не как декоративные или риторические элементы, а как эпистемологические знаки мира, в котором голос, память и субъективность радикально нестабильны.

Выразительность через форму: «усиленный формализм» Питера Киви

Теория «усиленного формализма» Питера Киви служит необходимым противовесом подходам, ищущим внемузыкальный смысл в программном или биографическом содержании. В своем труде «Введение в философию музыки» ученый утверждает, что ее выразительное содержание проистекает из внутренних структур — «то, что музыка выражает в каждом конкретном случае, если она вообще что-либо выражает (что не обязательно)» [18, p. 31] — и полностью зависит от имманентно присущих ей особенностей. Такой взгляд имеет решающее значение для понимания того, как цикл Шостаковича передает эмоциональные состояния, такие как тоска, тревога и смиренение, не прибегая к откровенному подражанию или повествованию. Выразительный эффект возникает благодаря взаимодействию композиционных элементов: диссонирующего контрапункта, ладовой неоднозначности, ритмической неустойчивости и нестабильной роли голоса в ансамбле. Важно отметить, что Шостакович в этих приемах отдает предпочтение процессам «изменения

через повторение» и последовательной непрерывности, а не резким контрастам в форме. Выразительность раскрывается через накапливающуюся логику тонких изменений и внутренних преобразований. Такие стратегии позволяют переосмыслить фрагментацию не как разрыв, а как становление — процессуальное, многослойное и интроспективное. Подобный подход усиливает эмоциональную глубину произведения без опоры на драматический тезис, тесно соприкасаясь с утверждением Киви.

В этом контексте, например, гармоническая стратегия Шостаковича — частое использование тональных центров, противостоящих разрешению, сопоставление модальных и атональных идиом — не только иллюстрирует ностальгию или меланхолию, но и создает их. Это не внешние эмоции, приложенные к музыке; они прорастают через саму ее ткань. Фрагментация и последующее исчезновение сопрано — это не символические жесты, а структурное выражение распада и призрачности, сформированные музыкальными процессами, ограниченными временем. Эстетический формализм Киви подразумевает самостоятельность таких приемов, одновременно учитывая их фундаментальную способность вызывать эмоциональный резонанс. Его интерпретация основана на материальности звука, но не сводит ее к технической характеристике и тем самым подкрепляет философское утверждение, что музыкальная форма сама по себе может быть способом выражения.

*Цикл как философская форма
между структурными бинарностями: Я vs Другой*

«Семь романсов на стихи Александра Блока» представляет собой многоуровневую художественную структуру, в которой каждая песня — одновременно отдельное высказывание и часть рекурсивного, символического целого. Цикл разворачивается как философская линия, движется от *Я* к *Другому* и в итоге к растворению, отражая темы памяти, меланхолии и экзистенциальной трансформации через музыкальную форму, поэтические образы и выразительнуюдержанность.

Опираясь на теорию экзистенциальной семиотики Ээро Тарасти [19; 20; 21], сочинение можно рассматривать как воплощение драматургии смещающейся субъективности, где каждый музыкальный жест участвует в более широком семиотическом процессе становления. Его модель предоставляет основу для понимания того, как эти музыкальные оппозиции артикулируют

способы бытия. В экзистенциальной семиотике Тарази музыкальные знаки — не синтаксические сущности, а скорее экзистенциальные акты: артикуляция субъективности, намерения и трансформации. Приведем его собственные слова:

Такой анализ исходит из гегелевской логики и категорий бытия: *an-sich-sein* и *für-sich-sein*. Первое означает бытие как таковое без какой-либо детерминации, а второе — бытие для кого-то другого, наблюдаемое и ограниченное кем-то другим; следовательно, это нечто социальное. Когда мы добавляем категории *Я* и *Общество* (*Moi* и *Soi* по-французски), мы получаем поле из четырех терминов: *an-mir-sein*, *für-mich-sein*, *für-sich-sein* и *an-sich-sein*, или вомне-бытие, бытие-для-меня, бытие-для-иного и в-себе-бытие. Эти термины можно поместить в семиотический квадрат Парижской семиотической школы (Греймас), которая берет начало в лингвистике... Если сделать еще один шаг, помня, что речь идет, в конечном счете, о человеческом разуме, то мы получаем следующие случаи: 1) тело, 2) личность или деятель, 3) социальная практика и 4) ценности и нормы. Другими словами, мы переходим от оси чувственного в терминах Леви-Страсса к новому измерению интеллигibleльному или к категориям Адорно «Я против общества». Я называю эту модель земической, потому что она а) эмическая в изображении мира изнутри; она феноменологически переживается, б) происходит движение Z в двух направлениях: либо тело постепенно сублимируется (Фрейд!) в ценности, либо ценности постепенно конкретизируются в тело (в английском языке я использую термины «сублимация» и «воплощение» соответственно). Таким образом, я также решаю проблему жесткой, ахронической и строгой системы Греймаса/Декарта, которая превращается во временной и динамический процесс, лучше соответствующий тому, что происходит в *Dasein* в реальности. Таким образом, модель отображает элементы, составляющие человеческий разум [21, р. 251]. (См. Иллюстрации 1, 2)

Иными словами, предложенная Тарази земическая модель экзистенциальной семиотики переосмысливает классический семиотический квадрат через динамическое, темпоральное понимание субъективности. Опираясь на гегелевские категории (*an-sich-sein*, *für-sich-sein*) и оппозиционное соотношение *Moi* (внутреннее «я») и *Soi* (социальное «я»), он конструирует четырехчастное поле бытия, прослеживающее взаимодействие субъекта между воплощением и ценностью. Эти состояния не статичны, а разворачиваются как процессы сублимации (тело — ценности) и воплощения (ценности — тело), тем самым представляя семиозис как живой, длящийся опыт. В этом контексте каждое высказывание в музыке

находится в рамках модального напряжения между эго (самостью как агентом) и не-эго (силами инаковости, внешнего мира или судьбы), формируя то, что Тарасти называет «модальным повествованием о бытии» [19, p. 70–74].

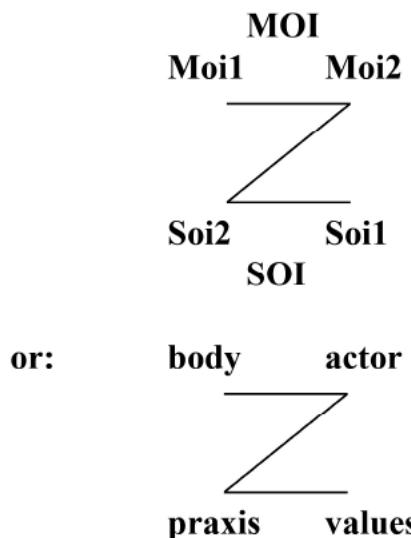


Иллюстрация 1. Модель *Soi/Moi*, согласно Ээро Тарасти [21, p. 252]

В таких произведениях, как «Семь романсов на стихи Александра Блока» Шостаковича, эти процессы слышны: голос и инструменты непрерывно движутся между полюсами внутреннего и внешнего напряжения, личного высказывания и социального кодирования. Таким образом, модель Тарасти предлагает ценный инструмент для понимания того, как музыка создает субъективность не в виде фиксированного смысла, а в качестве развивающегося взаимодействия между *Я*, звуком и символическим порядком.

Эта динамика находит конкретное воплощение в первых четырех песнях цикла — «Песня Офелии», «Гамаюн, птица вещая», «Мы были вместе», «Город спит», — которые артикулируют очевидную драматургическую диалектику, коренящуюся в напряжении между *Я*, личным, интимным, и *Другим*, чуждым, надличностным. Эта структурная бинарность — не только тематическая, но также семиотическая и экзистенциальная, реализованная посредством инструментовки, тональных центров и структуры вокальной партии.

чистая
чувственность
музыки,
ее кинетическая
энергия

музыкальные
деятели,
темы и мелодии

социальные
практики музыки:
жанр,
формы, темы,
институции и т. д.

музыкальная
эстетика,
ценности и нормы

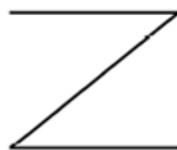


Иллюстрация 2. Земическая модель, согласно Ээро Тарасти [21, р. 252]

В «Песне Офелии» и «Мы были вместе» Шостакович помещает голос в замкнутое диалогическое пространство с солирующим струнным инструментом — виолончелью в первом случае, скрипкой — во втором. Эти песни воплощают эго-модальные состояния Тарасти: моменты, когда субъект (голос) действует в знакомом, эмоционально резонирующем пространстве. Гармонический язык в основном статичен, фактура экономна, а частое использование «сжимающихся» интервалов (от чистой квинты до чистой кварты) становится музыкальным символом внутреннего состояния и рефлексирующей интимности. Здесь память воплощена, близка и меланхолически самоосознанна.

В то же время «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит» перемещают голос в чуждые условия, где доминируют *квази-механическая* фортепианная фактура и неразрешенные диссонансы. Эти сочинения отражают не-эго-модальные состояния, где голос подвергается воздействию, а не действует, где музыкальная среда становится жуткой, холодной и бестелесной. Голос больше не говорит изнутри, но свидетельствует извне, провозглашая пророчество («Гамаюн, птица вещая») или покоряясь судьбе («Город спит»). Модель Тарасти помогает артикулировать

этот сдвиг: субъект сломлен, уязвим, он застrevает, увязает в онтологическом состоянии *Другого* — неприкосновенности.

Переход к последним трем песням — «Буря», «Тайные знаки» и «Музыка» — знаменует собой то, что Тарасти назвал бы «переоценкой»: сдвиг экзистенциальной модальности, при котором позиционирование субъекта начинает меняться. Эти песни исполняются *attacca*, без перерыва, что предполагает поступательное видоизменение. Вместо возвращения к эгоцентричной выразительности цикл движется к эстетическому синтезу, где полярности *Я* и *Другого* начинают переплетаться. *Я* больше не изолировано и не стерто, но растворено в звуковом поле сопереживания, памяти и рассредоточения.

В «Музыке», заключительной песне цикла, этот процесс достигает кульминации с полным исчезновением голоса — жестом, который, по словам Тарасти, представляет собой окончательное модальное изменение — переход от субъективного высказывания к «чистому эстетическому бытию». Музыка становится «следом» *Самости*, уже не озвученной, а резонирующей. Исчезновение голоса свидетельствует не о наступившей тишине, а, скорее, об иной модальности присутствия, отражающейся за пределами артикуляции (см. *Таблицу 1*).

Первые две песни занимают эго-модальное пространство личной интимности. Две средние сдвигаются в состояния, не связанные с эго, отмеченные отдалением и отчужденностью. Последние три образуют поступательную линию от перехода через сплетение себя и другого (интермодальность) и, наконец, к переоценке — растворению субъективности в «чистом эстетическом бытии».

Тарасти трактует «чистое эстетическое бытие» как нерепрезентативный онтологический модус, возникающий, когда субъект входит в состояние эстетической тотальности — погружения в форму — и выражение, которое приостанавливает функциональные, дискурсивные и нарративные идентичности. В этом состоянии музыкальный семиозис регулируется не намерением эго или отсылками к смыслу, аллюзиями, а имманентной логикой эстетического опыта. *Я* растворяется в последовательности знаков не как постоянная сущность, а как становление — экзистенциальный резонанс внутри музыкального потока. Это условие находит любопытную параллель в понятии «следа» Деррида, согласно которому смысл никогда не присутствует полностью, но всегда опосредован тем, что отсутствует, перенесено или утрачено.

Таблица 1. Визуальное представление модальной траектории в «Семи романсах на стихи Александра Блока», основанное на экзистенциальной семиотике Ээро Таасти

«Песня Офелии»: Эго-модальный (внутреннее Я)
«Мы были вместе»: Эго-модальный (внутреннее Я)
«Гамаюн, птица вещая»: Не-эго (чужеродный Другой)
«Город спит»: Не-эго (чужеродный Другой)
«Буря»: Переход (модальный сдвиг)
«Тайные знаки»: Интермодальность (Я и Другой)
«Музыка»: Переоценка (Эстетическое Бытие)

Несмотря на то, что Таасти и Деррида опираются на различные эпистемологические предпосылки — соответственно, на феноменологию и экзистенциальную семиотику, с одной стороны, и на деконструкцию, с другой, — их модели сходятся в утверждении, что эстетическая субъективность по своей природе является нестабильной. У Таасти «чистое эстетическое бытие» не предполагает утверждения автономного Я, но представляет собой приостановку самости во временном и перформативном поле знаков. Концепт «следа» Деррида аналогичным образом отвергает возможность полностью присутствующего субъекта, предлагая вместо этого структуру постоянной отсрочки.

Обе концепции помогают нам понять, как в «Семи романсах на стихи Александра Блока», особенно в последних песнях, голос перестает утверждать себя и становится своего рода «призрачным остатком» — местом растворения, а не выражения. Эстетический субъект не заявляет о себе, а исчезает, становясь различимым лишь через послеобраз звука, молчания или мерцания гармоний. В этой общей перспективе и «эстетическое бытие» Таасти, и «след» Деррида предполагают онтологию не присутствия, а исчезновения.

С точки зрения «голоса» это имеет важные последствия. В вокальной музыке, особенно в контексте цикла Шостаковича, он часто колеблется

между произнесением и стиранием, между смыслом и чистым звучанием. В моменты, когда голос растворяется в фактуре или тишине [молчании], либо поглощается инструментальным резонансом [звуком, звучанием], он входит в состояние, родственное «чистому эстетическому бытию» Тарасти: это уже не средство языковой коммуникации, а нечто, звучащее без соотнесения со смыслом. Подобное стирание вокала перекликается с *différance* Деррида, где голос становится следом субъективности, а не ее утверждением.

Более того, ностальгия, как ее определяют такие ученые, как Бойм, — это не просто тоска по ушедшему присутствию, но место временного разлома. В «эстетическом бытии» Тарасти субъект оторван от повествовательного времени, подвешен во вневременном настоящем, сопротивляющемся историчности. Это перекликается с «рефлексирующей ностальгией», которая не ищет реконструкции, а пребывает в темпоральном разрыве. Музыкальный голос в этом состоянии становится вместилищем памяти не как воспоминание, а как резонанс — «призрачный остаток», который говорит, не возвращаясь полностью. Таким образом, понятие Тарасти о «чистом эстетическом бытии» не только согласуется с философскими концепциями «следа» и «рефлексирующей ностальгии», но и дает феноменологическое описание того, как голос в конкретных музыкальных контекстах выходит за рамки коммуникации и становится средством онтологического воздействия.

«Песня Офелии»: фрагментация, полутоновый диссонанс и поэтика меланхолии

Первый романс «Песня Офелии» выступает в роли «микрокосма» всего цикла — элегического пространства, в котором голос одновременно пробуждается и дестабилизируется, где память начинает давать трещины, а меланхолическая эстетика устанавливается посредством тонких нарушений тональности и формы. В основе этой песни лежит поэтическая тема разлуки — эмоциональной, пространственной и, в конечном счете, метафизической. Пятитактовое вступление виолончели, фрагментированное и кадансирующее, сразу же дестабилизирует тональный центр посредством вторжения недиатонических звуков (сначала *des*, а затем *ges* в шестом такте), которые противостоят тяготению к *c-moll* — прием, на который обращает внимание и Джиллис, указывающий на тот же «фрагментарный, почти каденционный мотив» и его «скользящее полутоновое нарушение» [1, р. 40]. Эти повторяющиеся полутоновые вторжения

служат музыкальными символами разлада и сомнения, перекликаясь с тем, что Шагас описывает как меланхолическую эстетику, в которой красота неотделима от утраты — она никогда не бывает чистой, но всегда омрачена собственным угасанием [9, р. 19–21].

Голос вступает как участник диалога с виолончелью. Этот диалог станет структурной и выразительной основой всего цикла. Первая кульминация («...Клятву данную хранить!») акцентирована скачком к *g*² в вокальной партии, это высшая эмоциональная точка. Однако утверждающий скачок тут же затмевается возвращением виолончели к *ges*, создающим резкий полутональный сдвиг. Это переченеье продуцирует не просто гармоническое напряжение, но звуковую метафору нарастающего сомнения и внутреннего краха. Как отмечает Джиллис, «вокальная линия <...> пытается прогнать нарастающее сомнение, вызванное недиатоническими нотами виолончели», но в конечном итоге «отталкивающая соблазнительность *Ges-dur* начинает тянуть вокальную линию за собой» [1, р. 42] (см. *Пример 1*)². Эта музыкальная траектория отражает то, что Шагас описывает как «меланхолическое зеркало памяти» [9, р. 7]: сознание, сформированное не утверждением, а рекурсией, противоречием и скрытой невозможностью цельности.

Каденционный мотив у виолончели расширяется от полутона до сексты (см. *Пример 2*), выражая ощущение растущей эмоциональной дистанции. Однако в итоге ему отвечает интервальный жест — нисходящая чистая кварта, повторяющаяся на протяжении всего цикла. Его Джиллис определил как «ключевой мотив» [1, р. 42], он становится музыкальной эмблемой *своего*, или личного, противопоставленного разрушительным внешним силам, воплощенным в *не своем* — тем жестоким или отчуждающим моментам, которые наиболее ярко звучат в романсах «Гамаюн, птица вещая» и «Город спит» [*Ibid.*, р. 46].

В первой песне цикла мы уже видим зарождение драматической и философской идеи Шостаковича — движение не к катарсису, а к углубляющемуся осознанию «призрачности», где даже эмоциональные вспышки вскоре поглощаются неоднозначностью. Когда в заключительной строфе голос погружается в пианиссимо, виолончель повторяет свои предыдущие мотивы с измененной нюансировкой, связывая темы любви, верности и утраты:

² Все нотные примеры (кроме *Примера 2*) приводятся по следующему изданию: *Schostakowitsch D. Romanzen-Suite op. 127: für Sopran, Violine, Cello und Klavier / Deutsche Nachdichtung: Manfred Koerth. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970.*

1

Песня Офелии

Lied der Ophelia

Moderato ($\text{♩} = 66$)

Soprano

Violoncello

7

сде-вой ми-лой, друг, ты клял-ся мне лю-бить!... У-ез- жа- я в край по-
fort-ge-gan-gen, sprach von Lie-be mir dein Mund und daß du im frem-den

12

сты-лый, клят-ву дан-ну-ю хра-нить!...
Lan-de treu be-wah-ren willst den Bund...

Пример 1. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, тт. 1–17

мелодия «парит» вокруг полутоновой звучности, предполагая не тональную завершенность, а гармоническую память. Эта каденция напоминает о предыдущих диссонансах, которые не повторяются, но растворяются в призрачном эхе. Гармония, таким образом, служит резонансом прошлого аффекта, не структурным завершением, а затяжным, угасающим присутствием (см. *Пример 3*).

Этот заключительный момент становится палимпсестом аффекта, в котором поэтическая символика Блока обретает музыкальную жизнь как семиотический «остаток». Само интервальное движение — восходящая квинта (в вокальной партии, тт. 39–40), за которой следует нисходящая квarta (виолончель, тт. 41–43) [1, р. 44] — знаменует поворот от разделения к интроспективному примирению, предполагая, что, хотя единство не может быть восстановлено, его эхо остается слышимым. Тем самым «Песня Офелии» не просто вводит мотивный или текстовый материал цикла. Она задает параметры его звуковой философии: голос как пространство меланхолической дифракции, виолончель как двойник памяти, а музыкальная форма — как зеркало, отражающее неустойчивость присутствия. Таким образом, она подтверждает центральный тезис этой статьи: «Семь романсов на стихи Александра Блока» — не только композиция, но и размышление об условиях высказывания, слушания и недолговечности.

«Гамаюн, птица вещая»: пророческий диссонанс и кризис голоса

Если «Песня Офелии» вводит звуковой мир интимности, хрупкости и элегической сдержанности, мир *Я*, то «Гамаюн, птица вещая» совершает резкий поворот. Она вырывает цикл из камерной глубины и ввергает его в сферу имперсональной образности и символического насилия — в пространство *Другого*. Голос уже не рефлексирующий, а апокалиптический, доносящий послание, настолько отягощенное ужасом, что сама музыка грозит рухнуть под тяжестью его речи.

Воплощение Шостаковичем стихотворения Блока — с подзаголовком «Картина В. Васнецова» — сразу же вызывает в памяти увлечение символистов концепцией мистического, мифологическим ощущением временем и метафизическим разрушением. Контраст с «Песней Офелии» не только эмоциональный или текстовый, но также структурный, ритмический и тембровый. Шепот виолончели на пианиссимо в конце первой песни сменяется фортиссимо форtepианного вступления, которое устремляется вперед с неослабевающей ритмической энергией, выделяя *e-moll* на фоне *h-moll* сопрано, что сразу отрывает

Moderato $\text{♩} = 66$

Пример 2. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, варианты каденционного мотива, по Джиллису [1, р. 42]

38

de - тый в се - ре - бро... В гро-бе тяж - ко вско - лых-нёт - ся бант и
strahlend, stolz und schön?... Auf dem Gra - be Schleif' und Fe - der wer - den

38

чёp - но - e пе - po... schwer im Win - de wehn...

Пример 3. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Песня Офелии», *Moderato*, тт. 33-43

голос от гармонической основы. Этот конфликт знаменует собой крах камерного диалогизма Офелии, создавая новый порядок: отчуждение, показанное музыкальными средствами (см. *Пример 4*).

Возникающий конфликт — не просто тональный, но и экзистенциальный. Вокальная и фортепианная партии не говорят вместе, а борются друг с другом, отражая бинарность личного и сверхличного, «своего» и «чужого», навязанного, внешнего. С точки зрения меланхолического и эстетического у Шагаса «Гамаюн, птица вещая» представляет собой инверсию зеркала: не спокойное отражение памяти, а ее разрушение.

Полутоновые диссонансы, впервые ненавязчиво поданные в «Песне Офелии», теперь возвращаются в более радикальной форме. Как отмечает Джиллис, «змеевидные *des/ges*, посеявшие первые семена сомнения в «Песне Офелии», становятся центральной точкой «предвечного ужаса» и декламации «вещей правды» в конце романса «Гамаюн», поскольку они энгармонически превращается в *fis* и *cis* и колотятся *[sf]* на фоне аккорда *ff c-moll* в фортепианном заключении — как отсроченная реакция на прозвучавший текст. Если полутоновый перелив «Песни Офелии» лишь тревожил музыкальный поток, здесь он жестко атакует, вырывая рассказчика, публику и исполнителей из гипнотической музыки предшествующих тактов и возвращая их к ужасу пророчества и поэтическому тексту» [1, р. 51]. Эта энгармоническая трансформация — от дестабилизирующего *des/ges* к яростно повторяющемуся *cis/fis* — знаменует собой переход от суггестивного беспокойства к прямой конфронтации. Полутон теперь не просто гармоническая интонация, он становится фактором разлома в тексте и душевного потрясения. Таким образом, повторение полутона в песнях создает мотивную линию, не развивающуюся в традиционном смысле, а символически заряженную — звуковой знак вторжения, раскола и предзнаменования. Его эволюция от «змеевидного» [1, р. 51] хода до навязчивого стука воплощает растущий разлад в душе рассказчика — от внутренних сомнений к пророческому ужасу.

В самом конце этой песни, в коде, безостановочная пульсация в партии фортепиано, тональная неоднозначность (*e-moll* и *c-moll*), а также октавные удвоения создают звуковой мир, который отражает «предвечный ужас» в видении Блока. «Гамаюн» теряет кульминационную энергию и возвращается к тревожной поступи четвертями. Сопрано вращается вокруг *fis*, энгармонически связанного с *ges*

Adagio ($\text{♩} = 66$)

Soprano

Pianoforte

8va.....

На гла - дях бес - ко - неч - ных вод, за -
Am A - bend, wenn die Son - ne sinkt und

ка - том в пур - пур о - бле - чён - ных, о - на ве - ща - ет и по -
Pur - pur - fak - keln rings ent - zün - det, hockt er am Mee - res - strand und

8va.....

13

cresc.

ёт, не в си - лах крыл под - нять смя - тен - ных ...
singt sein Lied, das uns vom Schick - sal kün - det ...

8va.....

19

Be - Von - der - et Ta -

3 3 3

8va.....

Пример 4. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Гамаюн, птица вещая», Adagio, тт. 1–21

«Песни Офелии» — «призрачное» возвращение нестабильности. Музыка не завершается, а скорее погружается в гипнотическую неопределенность, созданную собственными имманентными средствами. Это соотносится со «следом» Деррида: голос не провозглашает смысл, он оставляет, можно сказать, *оттиск значения*, который невозможно полностью восстановить (см. Пример 5).

Джиллис интерпретирует роман «Гамаюн, птица вещая» как одну из важнейших драматургических опор цикла [1, р. 51], которая разрывает внутреннюю непрерывность, установленную в первом романсе. Он имеет связь как с предшествующим, так и с последующим развитием: в музыкальном плане отсылает к беспокойству, создаваемому звуком *ges* в «Песне Офелии», однако теперь оно выражено более мощно. В философском отношении роман предвосхищает призрачную пустоту «Музыки», заключительной песни цикла. Об этом, в частности, пишет Джиллис, указывая на «очень сильный обертон, звучащий как *b*¹ над *c*¹», который может быть «призрачным предчувствием» чистой квинты в конце вокальной партии последней песни цикла [1, р. 51]. Однако с моей точки зрения здесь можно говорить о более явном предвосхищении, которое проявляется прежде всего в квинте *es* — *b*, возникающей благодаря обертону, и модальном погружении в пророческий транс.

Голос, хотя и взмывает к выразительным высотам, не побеждает. За его кульминационным *as*² — эмоциональным пиком песни — быстро следует провал в летаргию и низкочастотный гул, словно истощенный собственным видением. Уста, «запекшиеся кровью», теперь вещают истину не триумфально, но с унылой навязчивостью, соответствующей представлению Шагаса о голосе, терзаемом собственной неосуществимостью. Смысл здесь возникает не как присутствие, а как прерывание.

В этой песне Шостакович мыслит пророчество как разрыв, память как насилие, а время как рекурсивную травму. Мифическая птица Блока, сияющая и окровавленная, поет не для того, чтобы утвердить истину, но чтобы свидетельствовать о крушении человеческого порядка в эсхатологическом исступлении. Символический сдвиг этой песни закладывает основу философской арки цикла: от личного воспоминания к призрачному распаду, от лирического голоса к тишине. «Гамаюн, птица вещая» с учетом этого — не просто вторая часть, это ось предчувствия, вокруг которой вращается вся структура.

Пример 5. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Гамаюн, птица вещая», *Adagio*, тт. 58–76

«Мы были вместе»: память, близость и скрипка как голос

После ясновидческого надрыва и апокалиптического потрясения второй песни третья, «Мы были вместе», приносит момент светоносной тишины. Эта песня обеспечивает не только тональный или эмоциональный контраст внутри цикла, но возвращение, пусть и хрупкое, в сферу «рефлексирующей ностальгии», пропущенное через тонкое взаимодействие памяти и близости. Там, где «Песня Офелии» открывала меланхолическое пространство разлуки, а «Гамаюн, птица вещая» разрывала его с пророчной жестокостью, «Мы были вместе» представляет собой мгновенную перестройку Я в воспоминании.

Стихотворение Блока более деликатно касается темы утраты и отдаленности. Оно проникнуто ностальгическим теплом; его лиризм оттенен эфемерной красотой воспоминаний о свидании. Решение Шостаковича использовать в качестве аккомпанемента солирующую скрипку рождает как символический, так и тембровый резонанс: оно отдает дань упоминанию в стихотворении звучания скрипок [1, р. 53], одновременно воплощая внутренний голос памяти, не столько музыкальный аналог, сколько звуковое продолжение субъективности рассказчика. Другими словами, скрипка превращается в эхо памяти. Голос становится сдержаным, декламационным, псалмодическим, он построен на повторении и почти монотонной фразировке, предвещающей ритуальную строгость «Музыки», последней песни цикла [Ibid., р. 52]. Голос — это скорее след, чем выражение, сквозь которое невольно проступает личное. Эта песня знаменует собой поворотный момент, поскольку впервые вводит статичный вокальный стиль, который затем вновь появляется в последующих песнях, представляя память как застывшее время.

Кроме того, этот стиль — силлабический, декламационный, эмоционально спокойный — выразителен не в романтическом, а скорее в философском смысле. Он располагает к слушанию как к воспоминанию, представляя память не в виде повествования, а как тишину в звуке (см. Примеры 6, 7).

На фоне этого подвешенного вокального поля солирующая скрипка оживляет фактуру — не просто аккомпанемент, а звуковое воплощение образов стихотворения. Она имитирует «тихое журчанье струй» (см. вторую строфиу: «Сквозь тихое журчанье струй») [Ibid., р. 53–54], преобразуя текстовую память в звук. Границы между голосом и скрипкой, между говорящим и воспоминанием начинают растворяться; скрипка не комментирует — она помнит. Только тогда голос становится чем-то большим, чем повествование — фактурой, телесностью. Таким образом, песня убедительно воплощает то, что Ролан Барт называл «зерном голоса» — не цветистую выразительность, а материальное тело звука: дыхание, трение, мягкость и время. Здесь это зерно нежное, но резонирующее, звуковой отиск утраты, которая уже не болезненна, а лишь слегка настойчива.

«Мы были вместе» также играет ключевую роль во временной архитектуре цикла. Будучи первой песней, в которой представлена скованная вокальная линия, предвосхищающая «Город спит», «Тайные знаки» и «Музыку», она знаменует момент, когда память начинает закрепляться как музыкальный язык. Тишина, повторение и интервальное сокращение рождают

поэтику рефлексирующей памяти, не воссоздающей прошлое, а показывающей его невозвратную отдаленность.

Allegretto ($\text{♩} = 100$)

Soprano

Violino p

6

p ($\text{♩} = \text{♩}$)

Мы
Stets

13

бы - ли вмес - те, по - мню я ...
denk ich an die Zeit zu zwein...

18

($\text{♩} = \text{♩}$)

ночь вол - но - ва - лась, скрип - ка пе - ла ...
Nacht war's, die Gei - ge leis er - tön - te ...

Пример 6. Дмитрий Шостакович. «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Мы были вместе», Allegretto, тт. 1–22

37

Сквозь
Ein

38

ти - xo - e жур - чань - е струй,
Bäch - lein - mur - mel - te im Grund;

39

сквозь тай - ну жен - ствен - ной y -
ich war - be - rauscht von Glück und

40

лыб - ки к ус -
Schmer - zen. Da

Пример 7. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127, «Мы были вместе», Allegretto, тт. 37–40

Наконец, использование солирующей скрипки вместо виолончели вносит тонкое, но хорошо ощущимое чувство отстраненности. В то время как виолончель по тембровой глубине может отражать человеческий голос, скрипка парит над ним, тонкая и хрупкая, словно уже отделенная от тела. Она не дублирует речь, а витает рядом с ней, намекая скорее на память, чем на присутствие. Если фортепиано в романсе «Гамаюн, птица вещая» явно выражает разрыв и отчуждение, то скрипка в «Мы были вместе» шепчет с призрачного расстояния, возвещая об эмоциональной отстраненности, которая будет углубляться в последующих песнях. Она вызывает не сочувствие, а «след» в понимании Деррида.

С точки зрения экзистенциальной семиотики Тарасти, эта песня иллюстрирует модальное состояние *бытия-для-меня* (*für-mich-sein*) — момент, когда субъект через память обретает внутренний модус существования, определяемый не внешними силами, а рефлексирующим присутствием. Голос, застывший в монотонности, не утверждает себя, но входит в состояние эстетического стазиса — то, что Тарасти назвал бы переходом к «чистому эстетическому бытию», где высказывание перестает функционировать как дискурс и становится экзистенциальным следом. Линия скрипки, нежная и интроспективная, действует не как аккомпанемент, а как расширение внутренней темпоральности субъекта, сублимируя память в звук и тем самым воплощая то, что Тарасти описывает как трансформацию от телесного звучания к символическому значению.

В этой конфигурации голос больше не говорит — он застывает, становясь, по выражению Деррида, «остатком присутствия», которое больше не может самоутверждаться, но остается звуковым образом, вписанным во время. Ностальгическая модальность здесь не восстанавливющая, а рефлексирующая, как ее описывает Бойм, основанная на признании того, что прошлое невозможно вернуть — лишь услышать отзвук. Таким образом, песня реализует онтологическое пространство памяти, где идентичность, голос и время растворены в поэтике тишины. Именно в этом стазисе, где выражение сжимается до дыхания, где скрипка шепчет, а не провозглашает, Шостакович воспринимает отсутствие как присутствие, а голос — как одновременно призрачный и личный.

«Город спит»: отчуждение, пассакалия и тяжесть пророчества

Если песня «Мы были вместе» мерцала теплом памяти и неуверенным возвращением Себя, то «Город спит» вновь переносит нас в сферу отчуждения —

Другого. Представляющая собой по форме модифицированную пассакалию (на что указывает Джиллис [1, р. 55]), эта часть вызывает ощущение неумолимости, одиночества и психического застоя. «Повторяющаяся остинатная басовая линия (и... стонущая партия виолончели) в [песне] “Город спит” рождает столь же механическую поступь», но «менее резкую и сокрушительную, чем в [романсе] “Гамаюн”» [Ibid., р. 56]. Отсутствие мотива сжимающегося интервала указывает на возрождение Другого — безличного, «призрачного», *не своего*. Другими словами, песня замыкается в меланхолической застылости. Ее остинатность и отсутствие личного показывают голос, оторванный от Я. Это не реакция, а застывшая скорбь (см. Пример 8).

Использование Шостаковичем формы пассакалии здесь не случайно. В его композиторском лексиконе эта структура часто ассоциируется с торжественностью, смертью и душевным параличом, что очевидно в Фортепианном трио № 2, Симфонии № 8 и «Леди Макбет Мценского уезда» [1, р. 55]. В песне «Город спит» пассакалия выполняет функцию механизма меланхолического повторения — повторения состояния, которое невозможно изменить. Память возвращается не как теплое воспоминание, а как ритуализированная скорбь, замкнутая в петле замедленного плача.

Текст Блока с его образами мглы, отблесков огня и зари перекликается с музыкальным языком Шостаковича, основанным на омрачении и смещении. Заключительные строки стихотворения — «...пробужденье / Дней тоскливых для меня» — окутаны возвращающейся темой пассакалии, намекающей на то, что рассвет приносит не надежду, а возвращение неизбежных страданий. Свет не спасает; он отражает былые ужасы. В этом смысле «Город спит» тесно связан с «Гамаюн, птицей вещей» как музыкально, так и с точки зрения поэтических образов [Ibid., р. 55–56] (см. Пример 9).

Подобно тому, как «Гамаюн, птица вещая» выражала потрясение пророчества, песня «Город спит» показывает его последствия. Механистическое остинато последней перекликается с непрерывной моторикой фортепиано в первой, хотя здесь оно приглушенное и траурное. Партия виолончели, усложненная двойными нотами, создает собственное напряжение — не экспрессивное, но отстраненное, приглушенное. Особенно остро ощущается отсутствие упомянутого выше мотива сжимающегося интервала. Это отсутствие не просто музыкальное, но онтологическое: голос здесь уже не средоточие самости, а объект, плывущий в мареве отчуждения.

Largo ($\text{J} = 50$)

Soprano

Violoncello *mp espr.*

Pianoforte *p legato* *8va.....*

6 *p*
Го - род спит, _____ о -
Al - les still, _____ im
dim. *pp*

12
ку - тан мгло - ю, _____ чутъ мер - ца - ют фо - на - ри...
Ne - bel die Stra - ßen, _____ die La - ter - nen flak-kern müd...
8va.....

Пример 8. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127, «Город спит», *Largo*, тт. 1–16

34

— в э - тих от - блес-ках ог - ня при - та -
— von der Ne - wa zu mir weht, er ver -

8va.....

39

и - лось про - буж-день - е дней тос - кли - вых для ме - ня...
birgt mir noch den trü-ben Tag, der wie - der vor mir steht...

8va.....

44

rit.

cresc. mp esp. dim. pp

cresc. mp p

8va.....

Пример 9. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Город спит», *Largo*, тт. 34–49

Эта дихотомия подкрепляет более масштабную бинарность, лежащую в основе первых четырех песен: психологическую и философскую оппозицию между *Я* (личным, интимным, вспоминаемым, *своим*) и *Другим* (безличным, раздробленным, *не своим* и пророческим). В то время как «Песня Офелии» и «Мы были вместе» создают личность во внутреннем диалоге с собственной памятью, «Гамаюн» и «Город спит» выводят голос в чуждые звуковые сферы — пространство автоматизации, отстраненности и предчувствий.

В итоге «Город спит» аккумулирует тематический и структурный конфликт цикла. Он не разрешается, а повторяется, закольцовывая голос и ансамбль в сдержанное шествие меланхолического повторения. Слушателя привлекают не катарсисом, а осознанием стазиса — осознанием, сформированным меланхолией как эстетикой застывшего времени, по Шагасу. «Город спит» — это не песня о снах, а звуковая картография замедленного пробуждения, где город не проявляется, а трепещет, и где пророчество больше не заявляет о себе, а таится под оболочкой звука.

Это состояние отстраненной субъективности, где голос уже не выражает индивидуальность, а плывет в механическом повторении, можно интерпретировать, пользуясь словами Тараги, как нисхождение от *бытия-для-меня* к обезличенному *бытию-в-себе*, семиотическому состоянию, где субъект становится чистой функцией, лишенной действенности, пойманной в чуждую временную петлю, сформированную уже не выражением, а структурной неизбежностью.

«Буря»: сострадательный диссонанс и порог синтеза

«Буря» занимает центральное место в композиции «Семи романсов». Это первая песня цикла, которая выходит за рамки жесткой бинарности *Я* и *Другой*. В то время как первые четыре песни формируют диалектическую структуру — «Песня Офелии» и «Мы были вместе» пробуждают воспоминания и чувство близости, «Гамаюн» и «Город спит» предполагают разобщенность и механистическое смещение, — «Буря» инициирует резкий поворот. Она отмечает рубеж, за которым начинают растворяться оппозиции и становится возможной более глубокая связь между ними. Здесь эмпатия возникает не как сентиментальное высказывание, а как структурная необходимость, звуковой ответ на инаковость. В этом смысле песня воплощает то, что Жан-Люк Нанси называет «бытием вместе» (*être-avec*), в котором субъективность всегда уже открыта к другим через «резонанс»

и «соприсутствие» [22, р. 14–15]. Аналогичным образом во внезапном появлении полифонической фактуры и гармонической нестабильности мы слышим то, что Эммануэль Левинас описывает как этический императив реакции на лицо *Другого* — прерывание, которое разрушает целостность и призывает *Я* к этическим отношениям [23, р. 194–197]. Благодаря этой звуковой конфигурации «Буря» становится моментом перехода: не разрешением противоречий, а признанием их как необходимого условия для существования отношений.

То, что Шостакович дал неозаглавленному стихотворению Блока название «Буря», усиливает нестабильность, заданную текстом. Однако глубинная функция песни в цикле заключается не только в ее образности. Рассказчик не просто наблюдает страдание; он чувствует себя обязанным проникнуть в него, разрушить границу между внутренним размыщлением и коллективным опытом. Этот акт сознательного подчинения становится метафорой того, что Шагас мог бы описать как меланхолию, наделенную этической силой (ср. [9, р. 10, 14]): восприятие, которое уже не пассивно, а сострадательно и сопричастно.

В музыкальном плане песня колеблется между крайностями. Партии скрипки (*sul ponticello*) и фортепиано создают кружашуюся вихревую фактуру, порой звучат параллельными интервалами малой секунды и ноны. Это напоминает фактурный топос бури из романса «Гамаюн», но теперь как бы обращенный внутрь. Трепет скрипки, когда-то передававший «тихое журчание струй» в романсе «Мы были вместе», стал ледяным и хрупким (ср. [1, р. 60]). Особенno показательно начало: с четвертого такта в партии скрипки появляется повторяющийся звук *d*, переходящий в жесткие диссонирующие двойные ноты, основание которых — пульсация на открытой струне *d* и струне *a* (Пример 10).

Эти натуральные резонирующие тоны формируются не выразительным вибрато или мелодической кантиленой, в них выражена физическая текстура инструмента. Такая звуковая нагота, укорененная в корпусе скрипки и резонирующем дереве, становится материальным воплощением образа на протяжении всего цикла. Если в предыдущих песнях голос рассматривался как территория памяти или отсутствия, то в «Буре» он возвращается к телесности через трение струны, резонанс открытых интервалов и напевную подачу вокальной партии. Сам голос приобретает псалмодический, заклинательный характер, особенно в пронзительной декламации: «Бороться с мраком и дождем, / Страдальцев участь разделя...» В этот момент воплощение не лирическое, а соматическое — аффективное слияние дыхания, струны и стихийного сопротивления.

Allegro ($\text{♩} = 108$)

Soprano

Violino

Pianoforte

3

5

0, как без - ум - но за ок -
O, wie's da drau - ßen heult und

modo ordinario

cresc.

ff

1 1

cresc.

ff

5 4

1

НОМ
dröhnt
ре - вёт, -
und Wol - -
бу - шу -
- ken peitscht
- et бу - -
- zu wil - -
- ря
- dem

8

зла - - я,
Rei - - gen!
не-сут - - ся ту - чи,льют дож-
Das ist der Sturm, der tobt und

10

дём,
stöhnt,
и ве - - тер во - -
und Re - - gen pras - -
ет, за - - - ми -
- selt an - die



Пример 10. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Буря», *Allegro*, тт. 1–11

Здесь Шостакович воспроизводит прием, впервые представленный в «Мы были вместе»: вокальную линию, которая не успокаивает, а, наоборот, усиливает эмоциональную нагрузку. То, что поначалу кажется неподвижным, статичным, наделено внутренним напряжением. Гармоническим ядром пьесы становится уменьшенная квинта (*d-as*), которая навязчиво повторяется и закрепляет выразительную ткань песни. Этот интервал по своей природе нестабилен — он не консонансный, как чистая квинта (*d-a*), традиционно символизирующая связность и тональную устойчивость, и не компактный, как чистая квarta (*d-g*), часто ассоциируемая со сдержанностью, как в «Песне Офелии» [1, р. 62]. Уменьшенная квинта балансирует между этими полюсами, как пространственно, так и функционально. Она вызывает психологическое напряжение: желание достичь другого (открытость квинты) подавляется диссонансом; стремление к близости (кварты) также разрушается диссонирующим звуком. Таким образом, уменьшенная квинта становится звуковой метафорой эмоционального парадокса, повторяющегося на протяжении всего цикла, — одновременного стремления к связи и невозможности ее достижения. «С точки зрения тематической типологии и психологического развития она колеблется между единением и разделением, между отчуждением и эмпатией, между *своим* и *не своим*» [Ibid., р. 65], символизирует не разрешение противоречия, возникшего между отчуждением и близостью, а, скорее, настойчивое, диссонирующее усиление преодолеть их дистанцию.

Таким образом, «Буря» выступает как переходная, рубежная часть. В ней воплощен образ не исключительно личный, но и не полностью безличный; скорее, это пересечение, нечто промежуточное, первый явный шаг к синтезу в драматургии цикла. Голос, осознающий ужасы внешнего мира, не растворяется в сопровождении, но и не доминирует. Он полон меланхолической активности. Этический тон этой музыки и лиричен, и эстетичен, перекликаясь с концепцией Бойм о «рефлексирующей ностальгии», которая не ищет восстановления, но пребывает в разрывах времени и чувств.

Неразрешенный финал песни, закрепленный выдержаным *d* виолончели на фоне *As-dur* фортепиано и скрипки, ведет прямо к песне «Тайные знаки», образуя переход *attacca*, размывающий границу между ними [Ibid.]. Этот плавный пассаж — больше чем просто техническое связующее звено; он служит структурным и выразительным мостом. Гармонически неразрешенная «Буря» становится точкой лиминальности — пространством между разрывом и воспоминанием. Она не снимает напряжения предыдущих песен и еще не погружается в медитативную статичность последующих. Вместо этого она «подвешивает субъекта» в состоянии перехода: между *Собой* и *Другим*, внутренним и внешним, памятью и бытием. В этом смысле «Буря» — это не только романс о потрясениях или сострадании. Она представляет собой трансформацию самого состояния голоса — его попытку резонировать с *Другим*. Таким образом, голос звучит как часть общей акустической ткани — воплощенный след человеческой уязвимости и памяти. Переход здесь, таким образом, не только музыкальный, но и экзистенциальный.

«Тайные знаки»: фрагментированная память, символистский палимпсест и порог тишины

Романс «Тайные знаки» становится пространством, в котором разрыв между *Я* и *Другим* интернализируется, демонтируется и перестраивается. Там, где «Буря» проецирует наружу через звуковое напряжение смятение и двойственность, «Тайные знаки» втягивают это напряжение внутрь, воплощая его в звуковом мире распада, повторения и призрачной тишины. В этом сдвиге возможность синтеза не утверждается и не откладывается, а вытесняется в зону мучительных размышлений. Это песня «призраков»: преломленных тем, разобранных мотивов и поэтического пророчества. В этой точке цикла

мы вступаем в пороговое пространство между разрывом и трансцендентностью, где язык начинает растворяться, а звук превращается в символистский палимпсест памяти.

Решение Шостаковича назвать это произведение «Тайные знаки», хотя Блок не дает ему названия, показательно. Намек на «Книгу Даниила» и таинственную пророческую надпись, расшифрованную как падение царства, встраивает стихотворение в семиотику апокалипсиса. Видение Блока наполнено призрачными образами: маки, тяготеющие над героем во сне, золотая коса на страницах холодающей книги и небесные химеры, глядящие сквозь космические зеркала. Это в высшей степени символистский текст, требующий музыкального языка, столь же наполненного аллюзиями. Шостакович обращается к своему самому нестабильному материалу — двенадцатитоновому ряду, но не в плане строгой сериальности, а как к способу ухода от гармонической вертикали — ничейной территории, где тональность исчезает, а мотивы парят как разрозненные фрагменты.

Использование композитором двенадцатитонового материала в «Тайных знаках» — предпоследней песне цикла «Семи романсов...» — резко нарушает безупречный тональный ландшафт цикла. Как поясняет Левон Оганесович Акопян, Шостакович не использует додекафонию в традиционном, шёнберговском понимании организации ткани по горизонтали и вертикали в соответствии с серийной техникой. Вместо этого его двенадцатитоновое письмо состоит из линейных сегментов — конфигураций из двенадцати неповторяющихся тонов, — которые вставлены в тональный фон вокальной партии, накладываются на него. В «Тайных знаках» эта двенадцатитоновая тема повторяется подобно музыкальному шифру, явно связанному со зловещими знаками, упомянутыми в стихотворении Блока. Акопян отмечает, что ассоциация двенадцатитоновой идиомы с чем-то чуждым и жутким напоминает раннюю трактовку композитором атональности в «Страхах»³, где хроматическая дезинтеграция пробуждает столь тревожные силы, что они заставляют слушателя «закрыть глаза от страха» [24, р. 271–272].

Питер Шмельц также трактует этот отрывок как «катализатор гармонической неустойчивости и атональности» [25, р. 232–233] (ср. [26, р. 303–354]), однако это не неустойчивость сама по себе. В «Семи романсах...» двенадцатитоновый ряд символизирует не новаторство, а символическое отчуждение. Он знаменует собой переход от тональной и смысловой

³ Четвертая часть Симфонии № 13 Шостаковича.

ясности к семантической непрозрачности, выступая музыкальным символом непереводимого — не в буквальном смысле, а в том, что это непереводимое сопротивляется устойчивому значению или выразительному сдерживанию. В этом контексте двенадцатitonовый ряд выступает как выразительная метафора: воплощение призрачной памяти, знаков, которые больше не имеют отношения к чему-либо, и языка, значение которого померкло или стало недоступным из-за временной дистанции. Внутренняя логика ряда — замкнутая, абстрактная и нереферентная — создает пространство, где выражение ограничено невозможностью полностью передать переживание, воспоминание или бытие в звуке.

Особенно впечатляет чередование сопрано и виолончели: когда вступает голос, виолончель отходит на второй план, ограничиваясь долгими, выдержаными звуками; когда голос замолкает, у виолончели снова появляются развитые мелодические реплики (*Пример 11*). Эта антифонная фактура создает не диалог, а тонкую игру присутствия и отсутствия, где две линии никогда не совпадают полностью. Вместо того чтобы поддерживать друг друга в гармоническом или ритмическом единстве, они словно бы по очереди удерживают пространство, как будто воплощая память в ее фрагментарной, неуловимой форме. Таким образом, чередование отражает тематическую идею произведения: невозможность одновременности себя и другого, звука и тишины, прошлого и настоящего. Каждая линия словно помнит другую, но только в ее отсутствии. Эта структурная сдержанность усиливает атмосферу призрачности, уже заданную двенадцатitonовым рядом, углубляя ощущение того, что мы слышим голоса, которые уже не полностью принадлежат настоящему.

Все это соответствует свойственной всему циклу эстетике «рефлексирующей ностальгии». Двенадцатitonовая последовательность Шостаковича — именно такой фрагмент: в ней нет четких реминисценций, но имеются остатки тонального поля как чего-то некогда связного. Результат — не только среда гармонической нестабильности, но и звуковой опыт фрагментации и неопределенности, тот, в котором смысл мерцает, ускользает и сопротивляется закреплению. В этом парящем пространстве слушатель погружен в состояние сосредоточенности, граничащей с отстраненностью, словно вынужден закрыть глаза не для того, чтобы не видеть, а чтобы глубже вслушаться в то, что едва заметно.

В этом отношении «Тайные знаки» воплощают то, что Деррида называет *différance*: не просто задержку или различие, но структурное состояние, в котором смысл образуется посредством временной отсрочки и отсутствия. Музыкальные

Largo (♩=72)

Soprano

Violino

Violoncello

7 (♩=♩) pp

Раз - го - ра - кот - ся тай - ны - е зна - ки на глу - хой, не - про -
Manch - mal seh ich gar selt - sa - me Zei - chen an der Wand ei - nes

14

буд - ной сте - не. Зо - ло - ты - е и крас - ны - е ма - ки на - до
end - lo - sen Raums. Geh ich nä - her und will sie er - rei - chen, sind sie

21

мной тя - го - те - ют во сне.
fort - bö - ser Spuk ei - nes Traums.

con sord.
p pp

Пример 11. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Тайные знаки», *Largo*, тт. 1–27

идеи не повторяются и не развиваются целенаправленно, а возвращаются как следы — фрагменты, застывшие между присутствием и исчезновением. Песни прошлого не возрождаются в своей первоначальной форме; скорее, они призрачно резонируют, словно вспоминаются самой музыкой. Виолончель вызывает в памяти «Гамаюн» не через прямую цитату, а через тембровую память; скрипка отсылает к «Песне Офелии» и «Мы были вместе», теперь лишенных лирики; голос, все более приглушенный и слаженный, предвосхищает свое молчание в «Музыке». В этом звуковом мире смысл мерцает, но никогда не становится устойчивым подобно тому, как в формулировке Деррида каждый знак приходит, уже преследуемый своим отличием, отголоском того, чем он не является и никогда не сможет быть в полной мере [2, р. 65; 3, pp. 17, 26].

Спокойствие голоса, его безмолвное, почти неподвижное присутствие усиливают эффект поэтической образности. Это спокойствие — не просто тишина, но призрачность, зыбкость звучания, как будто сам голос уже не выражает себя в полную силу, а растворяется в памяти. Его псалмодическая декламация, едва отделенная от простого дыхания, часто не соответствует синтаксису стихотворения, предполагая не речь, а транс [1, р. 70]. Такая отрешенность не выразительна в традиционном смысле — это отстраненная субъективность, форма музыкальной меланхолии, которая скорее угадывается, чем прямо заявляет о себе. «Зерно голоса» (*“grain de la voix”*) Ролана Барта трансформируется здесь в «зерно памяти» (*“grain de la mémoire”*): то, что мы слышим, — это не голос эмоций, а остаток воспоминания, хрупкий и фрагментарный, ломающийся и преобразующийся во времени.

Рассеивание — ключевой момент. Мотивы из более ранних песен появляются и развиваются: «золотая коса» напоминает о клятвах Офелии, теперь застывших в объекте памяти; скользящие басовые фигуры виолончели вторят механистическому маршу в песнях «Гамаюн» и «Город спит», но теперь они медленнее и приглушеннее, словно звучат издалека. Даже уменьшенные интервалы, центральные в «Буре», начинают смягчаться, превращаясь в чистые кварты и квинты, возвращая о зарождающемся созвучии финальной песни.

«Тайные знаки» лучше всего воспринимать как связующее звено не только между «Бурей» предыдущих песен и разреженными обертонами «Музыки», но также между звуком и тишиной, голосом и его растворением. Финальный пассаж,

где скрипка и виолончель переплетаются над чистым *fis*, разделенным двумя октавами, создает новый тип гармонического и психологического пространства: суженного, прозрачного и бестелесного. Это не разрешение, а концентрация — концентрации жеста и памяти в парящий звуковой след.

В этой символической и эмоциональной переходности «Тайные знаки» служат философским сердцем цикла. Романс готовит слушателя к «Музыке» путем растворения голоса в его призрачных отголосках. В экзистенциально-семиотическом смысле (Тарасти) он парит между *für-mich-sein* (бытием-для-меня) и *an-sich-sein* (бытием-в-себе): пространством, где субъективность начинает отделяться от субъектности, а звук больше не коммуницирует, а лишь дает исчезающие очертания того, что когда-то было.

«Музыка»: трансцендентность, след и финальная тишина

Последняя песня цикла, «Музыка», служит кульминацией философских и выразительных силовых линий цикла. Если «Тайные знаки» обозначают место фрагментации и распада, то «Музыка» предстает как жест, акт синтеза, но не в форме разрешения, а как резонанс. Текст, взятый из не имеющего названия стихотворения Блока 1898 года, сочетает религиозный мистицизм, экстатическое видение и жертвенные образы. В этом контексте Шостакович создает не завершение, а «эхо-камеру»: пространство, в котором музыкальные, поэтические и философские мотивы всего цикла собираются, преобразуются и плавно растворяются в памяти.

С самого начала музыкальное оформление создает ощущение потустороннего мира. Удержаные *fis* в скрипке и виолончели, связывающие «Тайные знаки» с «Музыкой», — не просто звуковой мост, это след тональной памяти. Хотя *fis* не выдвигается явно на передний план, его появление можно понимать как скрытый тональный якорь. Этот жест также инвертирует мотивное движение от квинт к квартам, которое происходит на протяжении всего цикла. Это пространственное сжатие — гравитационное притяжение к единству [1, р. 74]. Концепция Барта *grain de la voix* здесь метафорически расширяется до того, что можно было бы назвать *grain de l'espace sonore* («зерно звукового пространства») — фактуры как таковой, наделенной чисто звуковыми характеристиками и не связанной с нарративом.

Вокальная линия романса, возникающая на пианиссимо и опирающаяся преимущественно на кварты и большие секунды, вызывает ощущение безмятежности и объективной отстраненности распева. Здесь музыкальный язык сведен к своему элементарному состоянию, лишен диссонансной, механистической энергии, некогда господствовавшей в «Гамаюне» или «Буре». Фортепиано, ранее выступавшее в качестве объекта яростного ниспровержения («Город спит»), теперь деликатно реагирует на гармонические подсказки голоса, следя за ним, а не ведя его [Ibid., p. 75]. Впервые в цикле голос и инструменты не конфликтуют, а объединяются в гармоничном ансамбле (см. Пример 12).

В экзистенциально-семиотических терминах Тарасти это окончательное исчезновение голоса можно понимать как модальное нисхождение — от *бытия-для-себя* к *бытию-в-себе*, — где субъективность не говорит о себе, а вспоминается, где деятельность уступает место символическому резонансу. Остается не выражение, а след выражения, переход в чистое эстетическое бытие, где звук больше не произносит нечто, а просто существует.

Это хрупкое равновесие, однако, нарушается в финальной строфе стихотворения. Ритуальная интенсивность образов Блока — «Сквозь кровь, сквозь муки, сквозь гроба...» — провоцирует музыкальный взрыв. Голос напрягается, преодолевая ритмическую симметрию, мелодия достигает кульминационных высот, звучащих неустойчиво, в сопровождении царит гармонический хаос и фонизм диссонирующих интервалов. *Я* полагает себя — уже не как присутствие, а как жертвенный жест, финальный акт музыкального экстаза. Символизм этого жеста перекликается с романсами «Гамаюн», «Песня Офелии», «Тайные знаки», — но теперь он произносится в тоне принятия, а не ужаса. Затем голос исчезает.

Далее следует самое глубокое музыкальное высказывание цикла: пространная постлюдия инструментальной памяти. Трио возобновляет интервалы и ритмы, впервые появившиеся в «Песне Офелии» и «Мы были вместе», но теперь они трансформировались, стали более протяженными, менее фрагментированными. Виолончель и скрипка разделяют мелодические функции, ранее возложенные на голос, воплощая то, что Наоми Камминг описывает как субъективность, сформированную не через унифицированное выражение, а через распределенные звуковые жесты [27, р. 115–132]. Как она предполагает, музыкальный субъект не един, а «множественен, локализован и изменчив» [Ibid., р. 218]. В этом смысле то, что можно было бы назвать «звуковым *Я* в рассеянии», относится к субъективности,

Largo ($\text{♩} = 84$)

Soprano

Violino

Violoncello

Pianoforte $\left\{ \begin{matrix} \text{Largo } (\text{♩} = 84) \\ \text{pp legato} \end{matrix} \right.$

8va.....

9 pp

В но - чи, ког - да у - снёт тре - бо - га, и го - род скро - ет -
Zur Nacht, wenn al - le Stim - men schwei - gen, wenn sich die Stadt in

8va.....

18 espr. maestoso

ся во мгле - о, сколь - ко му - зы - ки у
Dun - kel hüllt, führst du, Mu - sik, den Stern - nen -

8va.....

Пример 12. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Музыка», *Largo*, тт. 1–27

которая резонирует через отдельные интервалы, тембральные следы и реминисценции, не сливаясь в единый выразительный центр.

Финальные каденции построены на открытых квинтах и квартах, постепенно сливаясь в унисоны. Диссонирующие интервалы из «Гамаюна» возвращаются на этот раз *pianissimo* в низком фортепианном регистре, не как угрозы, а как далекое воспоминание. Такова логика «спектральности»: возвращение без оживления, присутствие без присутствия. То, что мы слышим в этих финальных тонах, — не разрешение, а нечто более близкое к тому, что Барт описывает как «гул языка», звуковая ткань, которая обходит семантическую ясность и вместо этого вызывает непрерывное мерцание смысла, не сформированного до конца и не зафиксированного [28, р. 76–79]. В этом контексте музыка не обозначает традиционным образом; она резонирует — как воспоминание, как утрата, как след того, что было произнесено и теперь исчезает (см. Пример 13).

Таким образом, «Музыка» становится не финалом, а окончательным уходом. Она избегает кульминации, погружаясь в состояние гармонической и экспрессивной статики. Вместо того чтобы проецировать повествовательное разрешение, она поддерживает модальность покоя. Это согласуется с концепцией модальности *être* (бытия) Тарасти, которая характеризует моменты музыкальной стабильности, экзистенциального созерцания и бездействия. В отличие от динамической модальности *faire* (делания), которая движет музыкальным развитием, *être* проявляется как приостановка телесологии, состояние, в котором «никакое действие не совершается», а смысл пребывает в самом бытии [29, р. 90–91]. В «Музыке» этот модус достигается посредством статичных фактур, открытых интервалов и постепенного рассеивания голоса, предполагая не разрешение, а непрекращающееся присутствие за пределами артикуляции.



105

Solo *b.p.* *f* *b.p.* *b.p.* *b.p.* *f* *b.p.*

espr. tenuto

8va...

117

dim. *pp*

(pp)

8va...

129

morendo

morendo

morendo

8va...

DYIM 9401

Пример 13. Дмитрий Шостакович, «Семь романсов на стихи Александра Блока», соч. 127. «Музыка», *Largo*, тт. 95–138

Тем самым Шостакович завершает поэтическую логику цикла: не изображая память или горе, а пребывая в их безмолвном последействии.

Заключение: отголоски невозвратимого

«Семь романсов на стихи Александра Блока» Дмитрия Шостаковича — это не просто цикл песен; это размышление в звуке — о времени, о памяти, о невозможности возврата. Нельзя сказать, что в этом произведении композитор положил поэзию на музыку в общепринятом смысле. Скорее, он сочиняет вокруг голоса, рассматривая его не как источник присутствия, а как место исчезновения. Выразительный язык цикла — это не язык утверждения или повествовательной ясности, а язык фрагментации, тишины, «призрачного» возвращения и философского колебания.

Сквозь призму «следа» Деррида, «зерна» Барта и «рефлексирующей ностальгии» Бойм мы увидели, как музыка говорит, откладывая, теряя, отражая утраченное. Голос в «Семи романсах на стихи Александра Блока» не артикулирует идентичность; он указывает на нее, а затем растворяется. Смысл не декларируется — он откладывается, на него намекают и, главное, он умалчивается. Структура отражает нестабильность памяти, где мотивы возвращаются в измененных, смягченных или искаженных формах. То, что остается, — это не послание, а его след.

В этом смысле произведение Шостаковича можно понимать как звуковое воплощение меланхолии: не как эмоциональную позу, а как эстетическую структуру — в понимании, которое развивает Шагас. Меланхолия здесь — не пассивное горе; это активное слушание, способ пребывания во времени через фрагментацию и эхо. Она, как пишет Шагас, «зеркало памяти», отражающее не то, что было, а то, что невозможно вернуть. «Семь романсов на стихи Александра Блока» создают это зеркало — не поверхностным отражением, а глубинами рекурсии, тенями голоса и тихим мерцанием исчезающего звука. В этом смысле понятие меланхолии, введенное Шагасом, — как философское напряжение между стремлением к единству и реальностью распада — находит свой совершенный звуковой аналог в трактовке сопрано Шостаковичем. Голос в его цикле нестабилен: он отступает, втягивается в ансамбль, пока в финальной части не исчезает совсем. Его сменяет не тишина, а след, поддерживаемый инструментами, которые уже не аккомпанируют, а помнят. Музыка не разрешается: она отступает.

Таким образом, цикл «Семь романсов на стихи Александра Блока» артикулирует этику исчезновения. Здесь нет героического завершения, синтеза прошлого и настоящего. Вместо этого слушателю позволено пребывать в отголосках невозвратимого, где отсутствие становится слышимым, а тишина — выразительной. Это музыка траура, но не отчаяния — музыка, которая, как и сама меланхолия, обретает форму в изломе, красоту на расстоянии и смысл в отголосках того, чего больше нет...

Список литературы

1. *Gillies R. L. Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985.* Abingdon: Routledge, 2022.
<https://doi.org/10.4324/9780429274077>
2. *Derrida J. Of Grammatology / trans. by Gayatri Chakravorty Spivak.* Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.
3. *Derrida J. Margins of Philosophy / trans. by Alan Bass.* Chicago: University of Chicago Press, 1982.
4. *Barthes R. The Grain of the Voice // Image–Music–Text; trans. by Stephen Heath.* New York: Hill and Wang, 1977. P. 179–189.
5. *Boym S. The Future of Nostalgia.* New York: Basic Books, 2001.
6. *Kivy P. Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions.* Philadelphia: Temple University Press, 1989.
7. *Kivy P. Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience.* Ithaca: Cornell University Press, 1990.
8. *Kivy P. Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music.* Oxford: Clarendon Press, 2007.
9. *Chagas P. C. Mirrors of Melancholy: Lourenço on Music and Musical Understanding // Revista Portuguesa de Musicologia.* 2016. P. 5–34.
<https://doi.org/10.57885/rpmns.286>
10. *Derrida J. Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale.* Paris: Éditions Galilée, 1993.
11. *Said E. On Late Style. Music and Literature Against the Grain.* New York: Pantheon Books, 2006.
12. *Поповић Млађеновић Т. Пројекције времена у гудачким квартетима Дмитрија Шосткаовича // Зборник матице српске за сценске уметности и музику.* 2007. N 37. С. 17–48.

13. *Pyman A.* *A History of Russian Symbolism.* Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
14. *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism* / ed. by I. Paperno, J. Delaney Grossman. Stanford, California: Stanford University Press, 1994.
15. *Elsworth J.* *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. A History of Russian Symbolism* // *Slavonica.* 1994. No. 1/2. P. 98-101. <https://doi.org/10.1179/sla.1994.1.2.98>
16. *Derrida J.* *Speech and Phenomena: and other essays on Husserl's theory of signs* / trans. by David Allison. Evanston: Northwestern University Press, 1973.
17. *Weil S.* *Gravity and Grace.* London; New York: Routledge, 2002. <https://doi.org/10.4324/9780203168455>
18. *Kivy P.* *Introduction to a Philosophy of Music.* Oxford: Clarendon Press, 2002.
19. *Tarasti E.* *Existential Semiotics.* Bloomington: Indiana University Press, 2000.
20. *Tarasti E.* *Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music* // *Sounds from Within: Phenomenology and Practice*; ed. by P. C. Chagas, J. C. Wu. Cham: Springer, 2021. P. 29–56. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72507-5_2
21. *Tarasti E.* Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2 // *Roczniki Humanistyczne.* 2024. Vol. 72, No. 12, Special Issue. P 249–278. <https://doi.org/10.18290/rh247212sp.19>
22. *Nancy J.-L.* *Listening* / trans. by Charlotte Mandell. New York: Fordham University Press, 2007.
23. *Levinas E.* *Totality and Infinity: An Essay on Exeriority* / trans. by Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press, 1969.
24. *Hakobian L.* *Music of the Soviet Era: 1917–1991.* London; New York: Routledge, 2016. <https://doi.org/10.4324/9781315596822>
25. *Schmelz P. J.* *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw.* Oxford: Oxford University Press, 2009. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195341935.001.0001>
26. *Schmelz P. J.* Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism // *Shostakovich and His World*; ed. by L. E. Fay. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2004. P. 303–354.

27. Cumming N. *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
28. Barthes R. *The Rustle of Language* / trans. by Richard Howard. Berkeley: University of California Press, 1989.
29. Tarasti E. *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

References

1. Gillies, R. L. (2022). *Singing Soviet Stagnation: Vocal Cycles from the USSR, 1964–1985*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780429274077>
2. Derrida, J. (1976). *Of Grammatology* (G. Ch. Spivak, Trans.; 2nd ed.). Johns Hopkins University Press.
3. Derrida, J. (1982). *Margins of Philosophy* (A. Bass, Trans.). University of Chicago Press. (Original work published 1972)
4. Barthes, R. (1977). *The Grain of the Voice* (S. Heath, Trans.). In Image–Music–Text (pp. 179–189). Hill and Wang. (Original work published 1972)
5. Boym, S. (2001). *The Future of Nostalgia*. Basic Books.
6. Kivy, P. (1989). *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*. Temple University Press.
7. Kivy, P. (1990). *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Cornell University Press.
8. Kivy, P. (2007). *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*. Clarendon Press.
9. Chagas, P. C. (2016). Mirrors of Melancholy: Lourenço on Music and Musical Understanding. *Revista Portuguesa De Musicologia*, 3(1), 5–34. <https://doi.org/10.57885/rpmns.286>
10. Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx: l'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Éditions Galilée.
11. Said, E. (2006). *On Late Style. Music and Literature Against the Grain*. Pantheon Books.
12. Popović Mladenović, T. (2007). Projections of Time in String Quartets of D. Dmitri Shostakovich. *Zbornik matice srpske za scenske umetnosti i muziku*, (37), 17–48.
13. Pyman, A. A (1994). *History of Russian Symbolism*. Cambridge University Press.

14. Paperno, I., & Delaney Grossman J. (Eds.). (1994). *Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism*. Stanford University Press.
15. Elsworth, J. (1994). Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism. A History of Russian Symbolism. *Slavonica*, (1/2), 98–101. <https://doi.org/10.1179/sla.1994.1.2.98>
16. Derrida, J. (1973). Difference (D. Allison, Trans.). In D. Allison, & N. Garver (Eds.), *Speech and Phenomena: and Other Essays on Husserl's Theory of Signs* (pp. 129–160). Northwestern University Press. (Original work published 1968)
17. Weil, S. (2002). *Gravity and Grace*. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203168455>
18. Kivy, P. (2002). *Introduction to a Philosophy of Music*. Clarendon Press.
19. Tarasti, E. (2000). *Existential Semiotics*. Indiana University Press.
20. Tarasti, E. (2021). Existential Semiotics and Its Application to Music: The Zemic Theory and Its Birth from the Spirit of Music. In P. C. Chagas and J. C. Wu (Eds.), *Sounds from Within: Phenomenology and Practice* (pp. 29–56). Springer. https://doi.org/10.1007/978-3-030-72507-5_2
21. Tarasti, E. (2024). Krzysztof Penderecki: An Existential Semiotic Study of His Sonoristic Works and Cello and Orchestra Concerto No. 2. *Roczniki Humanistyczne*, 72(12), 249–278.
<https://doi.org/10.18290/rh247212sp.19>
22. Nancy, J.-L. (2007). *Listening* (C. Mandell, Trans.). Fordham University Press. (Original work published 2002)
23. Levinas, E. (1969). *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority* (A. Lingis, Trans.). Duquesne University Press. (Original work published 1961)
24. Hakobian, L. (2016). *Music of the Soviet Era: 1917–1991*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781315596822>
25. Schmelz, P. J. (2009). *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195341935.001.0001>
26. Schmelz, P. J. (2004). Shostakovich's 'Twelve-Tone' Compositions and the Politics and Practice of Soviet Serialism. In L. E. Fay (Ed.), *Shostakovich and His World* (pp. 303–354). Princeton University Press.
27. Cumming, N. (2000). *The Sonic Self: Musical Subjectivity and Signification*. Indiana University Press.

28. Barthes, R. (1989). *The Rustle of Language* (R. Howard, Trans.) University of California Press. (Original work published 1984)

29. Tarasti, E. A (1994). *Theory of Musical Semiotics*. Indiana University Press.

Сведения об авторе:

Петкович Лозо И. — PhD, приглашенный научный сотрудник кафедры музыки, Калифорнийский университет.

Information about the author:

Ivana Petković Lozo — PhD, Visiting Scholar, Department of Music, University of California.

Статья поступила в редакцию 25.07.2025; The article was submitted 25.07.2025; одобрена после рецензирования 02.10.2025; approved after reviewing 02.10.2025; принята к публикации 15.10.2025. accepted for publication 15.10.2025.