

УДК 78.071.1(470):78.03(477-25)

МАНОКІНА Г. В.

ОЛЕГ КИВА ТА ЄЛЕНА ФІРСОВА: ДВА ПОГЛЯДИ НА ОДИН ВІРШ ОСИПА МАНДЕЛЬШТАМА

Порушено проблему композиторської інтерпретації поетичного тексту. Камерна кантата № 4 О. Киви та камерна кантата «Земная жизнь» Є. Фірсової досліджуються з погляду специфіки музичного прочитання раннього вірша О. Мандельштама «Звук осторожный и глухой». Проаналізовано поетичний текст, визначено ключові образи та ідеї. Відзначено складну метафоричність мандельштамівської мови, смислову багатозначність, глибокий філософський підтекст, інтертекстуальні зв'язки. Усе це відкриває перспективу максимально широкого тлумачення образів, завдяки чому композитори отримують можливість виявити творчу індивідуальність, по-своєму розставити акценти, віднайти у вірші близьке й співзвучне власним поглядам. Здійснено компаративний аналіз перших частин камерних кантат О. Киви та Є. Фірсової. Виявлено низку спільних та відмінних рис. Об'єднуються ці музичні інтерпретації ліричним тоном висловлення, вибором соліста (сопрано), місцем вірша у кантаті (в обох випадках це перша частина циклу). Відмінності, зумовлені стильовим, світоглядним та контекстуальним факторами, стосуються більш глибоких і суттєвих аспектів, як то: розстановка смислових акцентів, жанрова природа тематизму, тлумачення вокальної та інструментальної партій, функція першої частини у циклі тощо. Поетичний текст, утілений крізь призму художніх цінностей двох композиторів, набуває нових смислових відтінків, отримує оригінальні, несхожі між собою музичні інтерпретації.

Ключові слова: камерна кантата, камерна кантата № 4 О. Киви, камерна кантата «Земная жизнь» Є. Фірсової.

В історії музичного мистецтва відомо багато випадків, коли певний поетичний текст було втілено у творчості кількох, а часом і багатьох композиторів. Так, чимало інтерпретацій отримали вірші «Я здесь, Инезилья», «Не пой, красавица, при мне», «Зимний вечер» О. Пушкіна¹; «Горные вершины», «Выхожу один я на дорогу» М. Лермонтова; «Пастели» П. Тичини та інші. Важко сказати, що спонукає композиторів звертатися до неодноразово «омузичнених» текстів. Однак це явище заслуговує на увагу, оскільки породжує низку складних і важливих проблем. Серед них – інтерпретація, стильовий діалог (поет – композитор-2, поет – композитор-2...), діалог епох, коли між літературним першоджерелом і його музичним утіленням пролягає значний проміжок часу, зрештою, естетико-культурний полілог, який виникає на перетині кількох цілісних художніх систем (поет – композитор-1 – композитор-2 – композитор-3...), і в цьому полілозі «точкою перетину» є поет.

Так склалася доля поезії одного з найяскравіших представників Срібної доби О. Е. Мандельштама. Починаючи з 1970-х, композитори стали активно звертатися до його текстів. Ранній вірш поета «Звук осторожный и глухой» набув «музичного життя» в камерній кантаті № 4 О. Киви, камерній кантаті «Земная жизнь» Є. Фірсової, вокаль-

¹ Див.: Пушкин в музыке: справочник / сост. Н. Г. Винокур, Р. А. Каган. Москва: Сов. композитор, 1974. 376 с.

ному циклі «Три стихотворения Мандельштама» В. Копитька та Двох піснях В. Сильвестрова на слова Хармса та О. Мандельштама¹.

Об'єкт цього дослідження – камерні кантати О. Киви та Є. Фірсової. Такий вибір зумовлено, з одного боку, хронологічною близькістю творів (перша половина 1980-х), з іншого, – спільністю жанрового вирішення, що в ситуації стрімкого поширення камерної кантати в останній третині ХХ – на початку ХХІ століть викликає особливе наукове зацікавлення і набуває актуальності.

Мета статті – виявити особливості прочитання композиторами поетичного тексту О. Мандельштама, визначити специфіку його втілення в різних індивідуально-стильових контекстах.

Віршем «**Звук осторожный и глухой**» відкривається дебютна збірка О. Мандельштама «Камінь», яка у другій редакції вийшла друком 1916 року². Твір, написаний 17-річним поетом, становить безпрецедентний феномен зрілості, глибини й філософічності, якостей, нетипових для такого молодого віку. Як справедливо відзначила М. Цветаєва, у тексті сконцентровано «увесь словник й увесь розмір зрілого Мандельштама»³, це своєрідна «автоформула»⁴. Вірш являє собою одну строфу, катрен із кільцевим римуванням:

*Звук осторожный и глухой
Плода, сорвавшегося с дерева,
Среди немолчного напева
Глубокой тишины лесной...⁵*

З першого погляду, все просто і зрозуміло: перед читачем – картина лісової природи, глибоку тишу якої порушує обережний, утаємничений, майже невловимий звук падіння плоду. Однак у процесі детального аналізу тексту, пошуку ключових слів у ньому відкриваються деякі нові й несподівані аспекти. Графічно драматургію цього чотиривірша найбільш вдало можна відтворити за допомогою низхідної кривої лінії, адже відправною точкою розгортання змісту є його кульмінація – лексема «звук», яка становить смислове ядро тексту. Усе, що відбувається далі, роз'яснює, уточнює зафіксоване акустичне явище, конкретизуючи його темброве забарвлення (обережний, глухий), походження, джерело виникнення (плід, який зірвався з дерева), а також середовище локації (лісова тиша). Ключове слово «звук» автор підкреслює позаритмічним акцентом (що суперечить метричній структурі вірша, написаного чотиристопним ямбом, з виділенням із контексту першого рядка), а також логічним наголосом, який досягається внаслідок синтаксичної інверсії (на противагу лінійно-послідовному розкриттю думки, тут застосовано зворотний порядок слів – **звук осторожный и глухой**).

Щодо синтаксису, цей фрагмент (жанрове визначення М. Гаспарова¹) є номінативним реченням. Стислість форми, граничний лаконізм, три крапки напри-

¹ У статті названо лише відомі нам твори. Можливо, до цього тексту О. Мандельштама зверталися й інші композитори.

² До першої редакції збірки, датованої 1913 роком, поезія «Звук осторожный и глухой» не увійшла.

³ Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории URL: http://www.tsveyeva.com/prose/pr_poety_s_ist (дата обращения: 12.12.2017).

⁴ Там само.

⁵ Мандельштам О. Э. Звук осторожный и глухой // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 34.

кінці надають йому відчуття недосказаності і багатозначності. Такі бездієслівні синтаксичні конструкції досить часто трапляються в ранній творчості поета. На думку М. Шапіра, у такий спосіб О. Мандельштам «за межі свого поетичного світу виводить ідею часу»², адже «за законами поетичної логіки, відсутність фінітивних форм відкриває шлях до безкінечності – *ad infinitum*»³. Утім, незважаючи на уникнення автором дієслів, у вірші відчувається певна динаміка і – нехай уповільнений та неквапливий – внутрішній рух. Піднесений, натхненний характер висловлювання, зумовлений ямбічністю метру, поєднується зі стриманим, стишеним колоритом загальної атмосфери твору. Як зазначає С. Аверінцев, «“матові” тони, приглушені звуки, <...> – все це дивовижно поєднується з постійною, рівномірною урочистістю тону. Урочистість раннього Мандельштама, який не має потреби у пафосі, знаках оклику і високих матеріях <...> у поєднанні з уповільненим ритмом вірша викликає відчуття розсіяного погляду, спрямованого крізь речі»⁴.

На рівні лексики у тексті окреслено дві образні сфери: 1) сфера звучання / незвучання (*звук, осторожный, глухой, немолчный напев, глубокая тишина*); 2) сфера природи (*плод, дерево, лес*). Внутрішній зв'язок і взаємне тяжіння окремих лексем сприяють утворенню смислових пар (*дерево – плод, звук – тишина*), які активізують асоціативні ряди. Так, метафоричне сполучення *дерево – плід* є своєрідною проекцією моделі відносин *сіяч – зерно, творець – творіння* і вказує на сакральний зв'язок Поета і народженого з його вуст Слова. Мотиви плодоносіння, образи лісу / дерева / плодів / листя у віршах Мандельштама часто пов'язані з долею митця та його творчості:

*Быть может, прежде губ уже родился шепот
И в бездревесности кружились листья⁵;
И снова яблоня теряет дикий плод⁶;
Мне стало страшно жизнь отжить –
И с дерева, как лист, отпрынуть...⁷;
Мой тихий сон, мой сон ежеминутный –
Невидимый замороженный лес,
Где носится какой-то шорох смутный,
Как дивный шелест шелковых завес⁸.*

Деякі літературознавці пов'язують образ дерева з архетипом «дерева життя», «дерева пізнання»¹, виявляють у вірші біблійні ремінісценції².

¹ Гаспаров М. Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва: НЛЮ, 1995. С. 103.

² Шапир М. И. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. Москва, 2003. С. 373.

³ Там само.

⁴ Аверинцев С. Судьба и весть О. Мандельштама // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы. Москва: Худ. лит., 1990. С. 5–64.

⁵ Мандельштам О. Э. И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Стихи и проза 1930–1937. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1994. С. 78.

⁶ Мандельштам О. Э. Я в хоровод теней, топтавших нежный луг... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 153.

⁷ Мандельштам О. Э. Мне стало страшно жизнь отжить... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 54.

⁸ Мандельштам О. Э. Мой тихий сон, мой сон ежеминутный... // Там само. С. 33.

Не менш складна семантика властива другій лексичній парі: *звук – тиша*. Відомо, що мандельштамівський *звук* – це значно більше, ніж суто акустичне явище, його слід розуміти «як у прямому конкретно-чуттєвому значенні, так і в більш складному значенні звуку вірша – поезії»³. Протиставлений глибокій космічній тиші, він постає, з одного боку, дисонансом, елементом хаосу, який порушує первозданну гармонію, з іншого, – знаком, що відкриває велику таємницю Всесвіту, адже саме звуком починається життя («спочатку було Слово»). Образи тиші / мовчання / німоти в О. Мандельштама зазвичай перетинаються зі сферою звучання:

<i>Я слушаю моих пенатов</i>	<i>И тихий звук</i>
<i>Всегда восторженную тишь</i> ⁴ .	<i>Неунывающих</i>
<i>Капли строгие скупы и звонки</i>	<i>Речей</i> ⁵ .
<i>И отточен их звук тишиной</i> ⁶ ;	

Оксюморон «наспів тиші» у вірші «Звук осторожный и глухой» ніби розмиває межу між беззвуччям і звуком, надає їм взаємооберненості («звук – тихий, а тиша – звучна»⁷). Ключ до розуміння цих образів містять рядки іншого вірша – «Silentium» (1910, 1933):

<i>Она еще не родилась,</i>	<i>Да обретут мои уста</i>
<i>Она и музыка и слово,</i>	<i>Первоначальную немоту <...></i>
<i>И потому всего живого</i>	<i>Останься пеной, Афродита,</i>
<i>Ненарушаемая связь <...></i>	<i>И, слово, в музыку вернись</i> ⁸ .

Таким чином, антитеза *звук – тиша* втілює одну з магістральних тем у творчості О. Мандельштама: виникнення Слова (Логосу, Поезії), яке знаменує початок творчої діяльності Людини.

Складна метафоричність мови, смислова багатозначність, глибокий філософський підтекст, інтертекстуальні зв'язки – усім цим створюються сприятливі умови для музичної інтерпретації мандельштамівської поезії. Перспектива максимально широкого тлумачення образів дає композиторам можливість виявити творчу індивідуальність, по-своєму розставити акценти, віднайти у поетичних текстах близьке їй співзвучне своїм поглядам.

¹ Ежова Е. Н. Стихотворение О. Мандельштама «Звук осторожный и глухой» как момент инициации поэта // Первое произведение как семиологический факт: сб. ст. Вып. 2. Санкт-Петербург: Ставрополь: СГУ, 1997. С. 45–52.

² Глазкова М. М., Попова И. М. Библиейские и литературные реминисценции в поэзии «раннего» О. Э. Мандельштама // Концепт: науч.-метод. электронный журн. 2014. Т. 20. С. 3211–3215. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54906.htm?view> (дата обращения: 12.12.2017).

³ Сегал Д. История и поэтика у О. Мандельштама // Cahiers du monde russe et sovietique. 1992. Vol. XXXIII (4). P. 456.

⁴ Мандельштам О. Э. Есть целомудренные чары... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 35.

⁵ Мандельштам О. Э. Нежнее нежного... // Там само. С. 45.

⁶ Мандельштам О. Э. Дождик ласковый, мелкий и тонкий... // Там само. С. 65.

⁷ Сегал Д. История и поэтика у О. Мандельштама // Cahiers du monde russe et sovietique. 1992. Vol. XXXIII (4). P. 457.

⁸ Мандельштам О. Э. Она еще не родилась // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлен, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 50–51.

Дві камерні кантати, розглянуті у статті, демонструють різні композиторські погляди на вірш «Звук осторожный и глухой». У кожному із творів поетичний текст набуває оригінального і неповторного музичного втілення.

Камерна кантата № 4 (1983) Олега Киви – це тричастинний¹ цикл для сопрано, баритона і камерного оркестру на слова О. Мандельштама (перша частина – «Звук осторожный и глухой», друга частина – «Листьев сочувственный шорох») і М. Заболоцького (третья частина – «Ночной сад»). Навісне спогляданням природи відчуття захоплення і трепету перед містичним і незбагненим Всесвітом, філософські роздуми над сутністю буття, прагнення осягнути феномен Творчості, трагічне усвідомлення невідворотності смерті, гостре неприйняття і заперечення кінечності земного життя – таким є ідейно-сміслові наповнення твору, влучно названого М. Ярком «трагічними рефлексіями»². «Головне, що підкреслено О. Ківою у художніх поглядах цих поетів, це пафос особистого безсмертя, що походить від переконання у необхідності свідомого управління природною еволюцією», – пише дослідниця³.

Одвічні проблеми буття осмислюються композитором за допомогою образу природи, наскрізного для усіх віршів. Лісовий простір, сповнений різноманітних звуків, символізує життя людини – від народження, становлення, розквіту сил до згасання і смерті. Кожному із цих етапів логічно відповідає інтенсивність звучання природи: вона поступово зростає у перших двох текстах (*тишина* → *осторожный и глухой звук* → *шелест* → *шум*) і спадає у третьому («*и сад умолк*»). У смислового ланцюжку *дерево* → *плод / листья* → *звук / шелест / шум* прочитується також мотив Творчості. Її сутність становлять два начала: інтуїтивно-підсвідоме («*листьяв сочувственный шорох угадывать сердцем привык*») й раціональне («*верные, четкие мысли*»). Природа, яка живе паралельним життям, наділена людськими якостями – здатністю співчувати («*листьяв сочувственный шорох*»), мислити («*ослепшее дерево дум*»), говорити / мовчати («*темное дерево слова*», «*печальный караван немых дубов*»). Зрештою, вона набуває конкретно-чуттєвого втілення в образах останнього вірша: «*сто тысяч листьев, как сто тысяч тел*», «*и толпы лип вздымали кисти рук*». Таке світовідчуття цілком співзвучне романтичній концепції, яка утверджує потаємний зв'язок між Людиною і світом Природи.

У музичній драматургії кантати першій частині відведено абсолютно унікальну роль. Її неможливо звести до загального поняття «вступ» чи «прелюдія», адже в жодні традиційні рамки вона не вкладається. За обсягом перша частина є найменшою в циклі. Два контрастні розділи – вокально-інструментальний (А) та інструментальний (В) – утворюють двочастинну форму. Розділ А, у якому, власне, і звучить текст мандельштамівського чотиривірша, охоплює 12 тактів. Він помітно виділяється в кантаті стилістичним вирішенням і сприймається дещо відокремлено від наступних частин циклу. Стислість і водночас смислова місткість надають йому знаковості, притаманної літературним епіграфам.

¹ Формально композиція твору одночастинна, незважаючи на три яскраво виражені «фази» (за визначенням М. Ярком) розвитку, у партитурі немає авторських позначень з цього приводу (нумерація чи подвійні тактові риси). Однак масштабність цих фаз, цезури між ними, а також явні образні, тематичні, темпові, фактурні і темброві контрасти дають підставу виділити в кантаті три частини.

² Ярком М. І. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2009. С. 61.

³ Там само.

В образно-емоційному плані це лірика медитативна, породжена спогляданням лісового пейзажу, уважним «вслуханням» у звуки навколишнього світу. Тематизм першого розділу, незважаючи на зовнішню простоту, має складну синтетичну жанрову природу. Відзначимо передусім його зв'язок з фольклором, на що вказують вузький квартовий амбітус мелодії, опора на чотиризвучний гемітонний лад (мі – фа-дієз – соль – ля), варіантна поспівковість. У кожному з поетичних рядків змінюється послідовність ступенів тетраходу:

Приклад 1.

О. Кива. Камерна кантата № 4. Перша частина. Вокальна партія

Звук ос - то - рож-ный и глу - хой, звук пло - да, со - рва - вше - го - ся с дре - ва, сре - дне - молч-но - го на - пе - ва глу - бо - кой ти - ши - ны лес-ной...

Інтонаційна замкненість, повторюваність у контурах мелодії, структурна неподільність теми увиразнюють момент ритуальності, створюють відчуття безперервності й монотонності, характерних для архаїчних пластів обрядового фольклору, – заклинань, замовлянь та інших жанрів, які супроводжували магичні дієства. Поряд із цим у темі є ознаки псалмодичної речитації. Ґрунтуючись переважно на поступовому секундовому русі, речитативно-декламаційна манера інтонування знебарвлює тембр сопрано, надає його звучанню відстороненості, аскетичної безпристрасності, посилює заглиблений, зосереджений, молитовно-медитативний стан. Усі музичні засоби спрямовано на досягнення максимально ясної артикуляції вербального ряду, чіткої вимови слів: вузький діапазон, досить низький для сопрано регістр (середина першої октави), щоб надати тембру мовленнєвого характеру, речитативності, відносно стабільні ритмічні зупинки на межі віршових рядків, функціональна диференціація вокальної та інструментальної сфер, яка відділяє від оркестрового фону виразну лінію голосу. Лаконічність, жанрово-стилістична і тематична відокремленість, переважання вербального начала, концентрація ідей, образів і смислів, які розкриваються в музиці наступних частин, дають підстави вважати перший розділ епіграфом.

Особливе значення для О. Киви має образ *звук*. Зароджуючись ще в тиші, він поступово матеріалізується, набуває все більш реальних ознак. Саму лексему «звук» підкреслено різними засобами: ритмічними (довгою тривалістю), динамічними ($p < mf > mp$), фактурними (перша фраза, у якій відбувається становлення звуку, виконується сопрано соло, без інструментального супроводу, що максимально зосереджує слухачку увагу), лексичними (композитор самовільно повторює слово «звук» наприкінці першого рядка). Струнні інструменти виконують функцію фону (сонорного

типу), автор тлумачить їх у пантеїстичному ключі. Вони вступають між першим і другим віршовими рядками (т. 3) як відлуння партії сопрано, поступово збираються у кластер із тих же звуків, які становлять основу вокального тематизму, і, таким чином, вертикалізують мелодичну ідею. На відміну від статичної лінії голосу, оркестрова фактура просякнута живою пульсацією лісового простору, чому сприяє ритмічна насиченість інструментальної тканини (тремолювання секстолей шістнадцятих поєднується з тривалими оркестровими педалями). Починаючи з шостого такту, до тетракордового кластеру поступово додаються нові, «чужорідні», дисонантні звучання. Вони готують наступний, інструментальний розділ (тт. 13–39), який різко контрастує з відсторонено-споглядальним епіграфом і формує тему другої частини кантати.

Стилістично інструментальний розділ тяжіє до другої і третьої частин циклу. Лірико-драматичний тон, експресивність висловлювання, посилена емоційність, психологізм, інтонаційна й ладово-гармонічна загостреність надають йому глибоко особистісного характеру. Це своєрідна реакція на вербальний текст, автор ніби висловлює недоказане, виявляє приховані течії мандельштамівської поезії. Другий розділ становить той смисловий простір, який зазвичай утворюється між епіграфом і текстом, якому він передує. Його драматургічна функція – втілити складні зв'язки і внутрішнє напруження між вокально-інструментальним розділом першої частини та другою і третьою частинами кантати.

Через рік після створення Четвертої камерної кантати Олега Киви до цього ж мандельштамівського чотиривірша звертається **Єлена Фірсова**¹. Її **камерна кантата «Земная жизнь»** (1984) для сопрано, флейти, арфи, струнних та ударних – це п'ятичастинний цикл на поетичні тести О. Мандельштама, написані протягом 1908–1920 років (перша частина – «Звук осторожный и глухой», друга – «Здесь отвратительные жабы», третя – «Дано мне тело», четверта – «Из омота злого и вязкого», п'ята – «Я в хоровод теней»). Ідея кантати виражає одвічний конфлікт опозиційних начал: життя – смерті, буття – небуття. Крізь призму цієї діалектики композитор осмислює природу Творчості, осягає високе покликання Митця. Філософські роздуми над проблемою дуальності людської природи супроводжуються пронизливим відчуттям ефемерності земного життя, оманливості й непевності світу, здатного похитнутися і зруйнуватися будь-якої миті. У світлі концепції вічного повернення, невинного кругообігу подій і часу творчість постає найвищим проявом життя Людини на землі, єдиним способом долання своєї кінечності, шляхом до безсмертя.

Перша частина – це невелика 20-тактова прелюдія, яка експонує основні образи і тематизм кантати (не випадково Ю. Холопов називає її «темою»² циклу). Незважаючи на мініатюрність, вона відіграє надзвичайно важливу, визначальну роль у контексті циклічного цілого як на поетичному, так і на музичному рівнях. Ідея зв'язку творця з його творінням, реалізована у смисловій парі *дерево – плід*,

¹ Єлена Фірсова (нар. 1950) – сучасна російська композиторка, яскрава представниця покоління поставангардистів, які заявили про себе у 1970-х роках. Випускниця Московської консерваторії, учениця О. Піримова, Е. Денисова, Ф. Гершковича й Ю. Холопова. Серед так званої «хренніковської сімки» її жорстко розкритикували на VI з'їзді Союзу композиторів 1979 року. 1990 року вона брала активну участь в організації АСМ-2. З 1991 живе в Англії. Написала майже 160 опусів в усіх жанрах, крім балету. Чільне місце серед її творів посідають сім сольних кантат на слова О. Е. Мандельштама.

² Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996. С. 296.

набуває продовження в найрізноманітніших образах наступних частин: *я – моя мечта* (друга частина); *садовник – цветок, я – мое дыхание* (третья частина); *я – за-претная жизнь* (четверта частина); *яблоня – дикий плод* (п'ята частина). Першу частину написано у вільній серійній техніці. Її основу становить серія, з якої виростає тематизм у с і є і кантати. Композиційна фрагментарність поетичного тексту втілюється в музичній формі періоду із двох речень.

Партія голосу має ознаки кількох жанрів. У співвідношенні вокального і вербального рядів, заснованому на чіткій відповідності кожного звуку одному складу, а також у численних смислових паузах, які розділяють фрази, слова і навіть виокремлюють склади (як у лексемі «осторожный»), виявляються її речитативні витoki. Короткі розспіви на початку другого речення (у фразі «среди немолчного напева») надають партії сопрано ознак аріозності. Крім цього, їй притаманні інструментальні ознаки – великий діапазон, широка інтерваліка, ламаність мелодичної лінії. Інтонаційне поле вокальної партії характеризується багатством емоційних відтінків: від утаємниченої настороженості до експресивних вигуків.

Смислові акценти Є. Фірсова увиразнює, відштовхуючись передусім від образності поетичного тексту. У центрі частини – мандельштамівська антитеза: *звук – тиша*. Образ *звук* набуває музичного втілення в першому реченні періоду. Уповільнену картину його становлення, розгортання і поширення в лісовому просторі відтворено шляхом динамічного крешендування, учащання ритмічного руху, поступового охоплення все більш широкого діапазону. Канонічний вступ голосів (тт. 1–2) відображає процес тембрового оформлення звуку: спочатку він короткий і сухий (флажолет арфи), далі – глибший, емоційно тепліший (сопрано), згодом – об'ємний і «соковитий» (*frullato* флейти). Партія голосу сприймається як частина інструментальної партитури, органічно вплітаючись у прозору, «точкову» фактуру.

Приклад 2.

Є. Фірсова. Камерна кантата «Земная жизнь». Фрагмент першої частини

Друге речення розкриває образ *тиші*. Прагнучи якомога виразнішого декламування поетичного тексту, композитор розмежує функції вокальної та інструментальної партій на сольну і фонову. «Тиха» кульмінація збігається з ключовим словом «*глубокой*» (якісна характеристика тиші). Інструментальний фон (картинно-живописного складу) позначено мінімальними темброфактурними засобами: прозорий кластер у скрипок і альтів флажолетами у високому регістрі, підсвічений поспів-

кою у дзвіночків (тт. 10–14), і густі, забарвлені у темні тони акорди в засурдинених низьких струнних, на фоні яких скочується в глуху безодню пасаж арфи (тт. 15–20).

Що ж є спільного й відмінного у прочитанні вірша «Звук осторожный и глухой» у творах О. Киви і Є. Фірсової? Спільне виявляється на зовнішньому рівні і має здебільшого загальний характер. Об'єднують ці дві музичні інтерпретації яскраво виражене особистісне начало і ліричний тон висловлювання. Композитори безпомилково відчували місце вірша в кантаті: в обох випадках це перша частина, яка відкриває цикл. Однаковим є і вибір соліста – високе сопрано (причому якщо в Є. Фірсової всю кантату призначено для сопрано, то в О. Киви була можливість доручити сольну партію баритону). Більш глибокими і суттєвими є відмінності у тлумаченні поетичного тексту зумовлені не лише стильовими і світоглядними особливостями, а й контекстуальним фактором. Вірш «Звук осторожный и глухой» постає в різному оточенні: у тричастинному циклі О. Киви об'єднано контрастні за естетикою і світовідчуттям тексти двох авторів, а в камерній кантаті Є. Фірсової п'ять частин створено на слова одного поета. «Вписаність» у різний контекст визначає драматургічну функцію вірша і впливає на тип його зв'язку з іншими частинами циклу.

Так, у О. Киви розділ, у якому звучить мандельштамівський текст, має ознаки епіграфа, у ньому сконцентровано основні образи й ідеї кантати. Він стилістично контрастує з наступними частинами циклу і на музичному рівні не впливає на подальший розвиток подій у творі. У Є. Фірсової перша частина – прелюдія, яка виконує образотвірну функцію. Цим зумовлена стилістична цілісність усіх частин. Сфера лірики, про яку йшлося, у кожному творі має свої особливості. У Киви вона постає у крайніх, полярних своїх проявах: медитативність (вокально-інструментальний розділ) і, спровокована змістом тексту, бурхлива реакція, експресивний спалах (інструментальний розділ). Лірика Фірсової – це поєднання картинності, живописності із внутрішнім емоційним напруженням. Не співпадають композитори й у визначенні смислових акцентів. Більш близькою до поетичного першоджерела видається музична версія Є. Фірсової. Для О. Киви ключовим є слово *звук*, навколо якого формується атмосфера медитативної зосередженості. Є. Фірсова протиставляє образи *звуку* і *тиші*, виявляє між ними напруження, яке іде від поезії О. Мандельштама. Вокальна партія у кантатах О. Киви і Є. Фірсової має різну жанрову природу. У першому випадку у ній поєднуються ознаки магічних заклинань і псалмодичної речитації, що сприяє чіткій вимові вербального тексту і надає музиці ритуально-обрядового характеру. У другому – синтезовано речитативні, аріозні й інструментальні ознаки, завдяки чому мелодична лінія гнучко йде за словом, відтворюючи найтонші нюанси поетичного тексту.

Відмінним є і співвідношення вокального та інструментального начал. В О. Киви їхні ролі чітко розподілено на сольну і фонову – у Є. Фірсової все залежить від контексту, функціональність партій рухлива і змінювана. Зокрема, у першому реченні періоду фактуру виписано так, що голос тлумачиться як частина інструментальної партитури, у другому – ансамбль відступає на задній план, а голос набуває сольної якості.

Таким чином, поетичний текст, осмислений і втілений крізь призму естетичних цінностей кожного з композиторів, набуває оригінальних, глибоко індивідуалізованих музичних інтерпретацій. Камерні кантати О. Киви та Є. Фірсової відкривають нові глибини поезії О. Мандельштама, її ідейну, смислову й образну невечерність.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аверинцев С. С. Судьба и весть О. Мандельштама // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1: Стихотворения. Переводы / сост. П. М. Нерлера; коммент. А. Д. Михайлова, П. М. Нерлера; вступ. ст. С. С. Аверинцева. Москва: Худ. лит., 1990. С. 5–64.
2. Гаспаров М. Л. Поэт и культура: Три поэтики Осипа Мандельштама // Гаспаров М. Л. Избранные статьи. Москва: НЛЮ, 1995. С. 99–115.
3. Глазкова М. М., Попова И. М. Библиейские и литературные реминисценции в поэзии «раннего» О. Э. Мандельштама // Концепт: науч.-метод. электронный журн. 2014. Т. 20. С. 3211–3215. URL: <http://e-koncept.ru/2014/54906.htm?view> (дата обращения: 12.12.2017).
4. Ежова Е. Н. Стихотворение О. Мандельштама «Звук осторожный и глухой» как момент инициации поэта // Первое произведение как семиологический факт: сб. ст. Вып. 2. Санкт-Петербург; Ставрополь: СГУ, 1997. С. 45–52.
5. Мандельштам О. Э. Есть целомудренные чары... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 34–35.
6. Мандельштам О. Э. Дождик ласковый, мелкий и тонкий... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 65.
7. Мандельштам О. Э. И Шуберт на воде, и Моцарт в птичьей игре... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 3: Стихи и проза 1930–1937 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 78.
8. Мандельштам О. Э. Мне стало страшно жизнь отжить... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 54.
9. Мандельштам О. Э. Мой тихий сон, мой сон ежеминутный... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 33.
10. Мандельштам О. Э. Нежнее нежного... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 45.
11. Мандельштам О. Э. Она еще не родилась // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 50–51.
12. Мандельштам О. Э. Я в хоровод теней, топтавших нежный луг... // Мандельштам О. Э. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Стихи и проза 1906–1921 / сост. П. Нерлер, А. Никитаев. Москва: АРТ Бизнес-Центр, 1993. С. 153.
13. Пушкин в музыке: справочник / сост. Н. Г. Винокур, Р. А. Каган. Москва: Сов. композитор, 1974. 376 с.
14. Сегал Д. История и поэтика у О. Мандельштама // *Cahiers du monde russe et soviétique*. 1992. Vol. XXXIII (4). P. 447–495.
15. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов и Елена Фирсова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. Москва: Композитор, 1996. С. 255–303.
16. Цветаева М. Поэты с историей и поэты без истории URL: http://www.tsvetayeva.com/prose/pr_poety_s_ist (дата обращения: 12.12.2017).
17. Шапир М. И. Время и пространство в поэтическом языке раннего Мандельштама // Евразийское пространство: Звук, слово, образ. Москва, 2003. С. 371–382.
18. Ярко М. І. Українська камерна кантата: інваріант жанрової форми. Дрогобич: ДДПУ ім. Івана Франка, 2009. 166 с.

Манокіна А. В. Олег Кива и Елена Фирсова: два взгляда на одно стихотворение Осипа Мандельштама. Рассмотрена проблема композиторской интерпретации поэтического текста. Камерная кантата № 4 О. Кивы и камерная кантата «Земная жизнь» Е. Фирсовой исследуются с точки зрения специфики музыкального прочтения раннего стихотворения О. Мандельштама «Звук осторожный и глухой». Проанализирован поэтический текст, определены ключевые образы и идеи. Отмечены сложная метафоричность мандельштамовского языка, его смысловая многозначность, глубокий философский подтекст, интертекстуальные связи. Всё это открывает перспективу для максимально широкого толкования образов, благодаря чему композиторы имеют возможность проявить творческую индивидуальность, по-своему расставить акценты, найти в стихотворении близкое и созвучное своим взглядам. Осуществлен компаративный анализ первых частей камерных кантат О. Кивы и Е. Фирсовой. Выявлены общие и отличительные черты. Две музыкальные интерпретации объединяют лирический тон высказывания, выбор солиста (сопрано), место стихотворения в кантате (в обоих случаях это первая часть цикла). Различия, обусловленные стилевым, мировоззренческим и контекстуальным факторами, касаются более глубоких и существенных аспектов: смысловые акценты, жанровая природа тематизма, трактовка вокальной и инструментальной партий, функция первой части в цикле и т. д. Поэтический текст, воспринятый сквозь призму художественных ценностей двух композиторов, обретает новые смысловые оттенки, получает оригинальные, непохожие музыкальные интерпретации.

Ключевые слова: камерная кантата, камерная кантата № 4 О. Кивы, камерная кантата «Земная жизнь» Е. Фирсовой.

Manokina A. V. Oleg Kiva and Elena Firsova: two views on one poem by Osip Mandelstam. The issue of the composer's interpretation of the poetic text is raised in this work. The chamber cantata No. 4 by O. Kiva and the chamber cantata "Earthly Life" by E. Firsova are examined from the point of view of the specific nature of the musical reading of the early poem by O. Mandelstam "The sound discreet and deaf". The poetic text is analyzed, the key images and ideas are defined. It's noted the complex metaphorical nature of the Mandelstam language, its semantic ambiguity, profound philosophical overtones and intertextual relations. All this opens up the prospect of a broader interpretation of the images, thanks to which the composers have the opportunity to show their creative individuality, to place their own accents in their own way, to find in the poem what is close and conformable with their own views. It was conducted a comparative analysis of the first parts of the chamber cantata by O. Kiva and E. Firsova. A number of common and distinctive features have been revealed there. Two musical interpretations combine the lyric tone of the utterance, the choice of the soloist (soprano), the place of the poem in the cantata (in both cases this is the first part of the cycle). The differences stipulated by the style and worldview factors concern the deeper and more significant aspects, such as the arrangement of semantic accents, the genre nature of the thematic, the interpretation of the vocal and instrumental parts, the function of the first part in the cycle, etc. Poetic text, refracted through the prism of the artistic values of these two composers, acquires new semantic nuances, receives original musical interpretations that are different from each other.

Keywords: chamber cantata, chamber cantata No. 4 by O. Kiva, chamber cantata "Earthly life Life" by E. Firsova.