

24. Tsukkerman V. Muzyikalno-teoreticheskie ocherki i etyudy. – Vyip. 2. O muzyikalnoy rechi N. A. Rimskogo-Korsakova. – M.: Sov. kompozitor, 1975. – 464 s.
25. Shubovich S. A. Arhitekturnaya kompozitsiya v svete mifopoetiki: Monografiya. – H.: RIP «Original», 1999. – 636 s.
26. Yavorskiy B. Sbornik: V 2 t. – T. 1. Stati, vospominaniya /Red.–sost. I. S. Rabinovich. – Izd., ispr. i dop. – M.: Sov. kompozitor, 1972. – 711 s.

УДК 78.071.1 : 82-1

Екатерина Подпорова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

«ЗИМНИЙ ВЕЧЕР» А. С. ПУШКИНА В КОМПОЗИТОРСКИХ РЕФЛЕКСИЯХ

Подпорова Е. В. «Зимний вечер» А. С. Пушкина в композиторских рефлексиях. Осмысливается проблема типизации художественного образа на примере рассмотрения композиторских интерпретаций стихотворения «Зимний вечер» А. С. Пушкина М. Яковлевым, Н. Метнером, С. Фейнбергом, Г. Свиридовым и В. Сильвестровым. Выбор романсов определяется авторской принадлежностью к единой национальной школе, сохранением пушкинского названия и инструментальной адресностью. Творческий подход композиторов раскрывается сквозь призму культурного архетипа Матери. С избранных позиций осуществляется гендерно-семантический анализ стихотворения. Обращение к особой палитре выразительных средств выводит на первый план различные грани материнского архетипа (Природа, Женщина, Мать), расширяющие содержательное поле сочинения. Романсы-«двойники», вступая в своеобразный художественный диалог, предстают смысловыми зеркалами друг друга, где городской романс оказывается близок песне-рефлексии, а романтическая музыкальная картина способствует пониманию синтеза звукоподражательности и сакральности как идеи двоemiрия Мирского и Горнего, Реального и Воображаемого.

Ключевые слова: пушкиниана, романс, песня, архетип Матери, художественный образ, рефлексия.

Підпорова К. В. «Зимовий вечір» О. С. Пушкіна у композиторських рефлексіях. Осмислюється проблема типізації художнього образу на прикладі

вивчення композиторських інтерпретацій віршу «Зимний вечер» О. С. Пушкіна М. Яковлевим, М. Метнером, С. Фейнбергом, Г. Свиридовим і В. Сильвестровим. Обрання романсів обумовлене авторською приналежністю до однієї національної школи, збереженням оригінальної назви та інструментальною адресністю. Творчий підхід композиторів розкривається крізь призму культурного архетипу Матері. З обраних позицій здійснюється гендерно-семантичний розбір вірша. Звернення до певної палітри виражальних засобів виводить на перший план різні боки материнського архетипу (Природа, Жінка, Мати), що розширює змістовне поле твору. Романти-«двійники» утворюють своєрідний художній діалог та постають смисловими дзеркалами один одного. Міський романс опиняється близьким до пісні-рефлексії, а романтична музична картина спонукає до розуміння синтезу звуконаслідування і сакральності як ідеї єдності двох світів – Людського і Духовного, Реального і Уявного.

Ключові слова: пушкініана, романс, пісня, архетип Матері, художній образ, рефлексія.

Pidporinova K. V. «The winter evening» by A. Pushkin in the composer reflections. Background. In recent years, there has an increasing interest in the studying of musical thinking by methods gender psychology science. Elements of individual and typical composer styles are visible on the creative working with same poet text. The special interest is concluding to study vocal pieces written by several authors which have also one name – «The winter evening» by A. Pushkin and the piano part. These authors are composers of the same national school, but representative of different musical styles and generations. Their names are Michael Yakovlev, Nikolai Medtner, Samuil Feinberg, Georgy Sviridov and Valentin Silvestrov. **Objectives.** The objectives of this study are to determine the phenomenon of image unity on which the meaning of musical works are basing. The archetypal image of the Mother (by the definite of S. Birkhojzer-Ojeri) presents the key of the cognition. It appears on different levels of the music and stimulates the development of dramatic lines according to the composer idea. **Methods.** The study is based on a complex approach and the method of gender-semantic analysis.

Results. There are more than 45 musical version of Pushkin's poetry «The winter evening». In this study 5 works are chosen that have the same performers – for voice and piano, the author's «The winter evening» as a title-name and the presence of a time perspective. This poetry was written in the one of difficult periods from Pushkin's life when he couldn't live in Moscow or Petersburg. The poem demonstrates sadness and depression of the author. This is described by means of romantic style-image: a winter, a storm, a blizzard, the bad weather, the sadness, a decline of hopes and a loneliness of the lyric hero. The poem contains four stanzas (8 lines each) and realizes the features of musical forms. The poet uses the exact reprises: first four lines from stanza 1 are the same ones from stanza 4 and last lines of the poetry repeat first four lines from stanza 3. Sound images appear in special words as knock, noise, crying, buzz, woman's singing. This poetry creates its musical doubles.

The archetype of the Mother is the basis of musical works. From the point of view of gender semantics there are a prevalence of women's type markers in the poetry. Among them for example are (in Russian grammar): a storm, a mist, she, the ramshackle roof, a straw, the sad and dark ramshackle hut, my tired old woman, a good girlfriend, my poor youth, a mug, a song, a tit, a maiden, water. These words are dividing into three groups of artistic image: 1) Nature, 2) Woman (her different sides) and 3) other objects which are the symbol of mother's beginning. Nature is connected with the archetypal image of the Mother through the idea of the harmony between Life and Death, the unity of light and dark, the triad: Birth, Death and regeneration (it reminds about «symbol of Eight»).

One of the first musical incarnation is writing «The winter evening» by Michael Yakovlev (1798–1868). He was a friend of the poet, the singer (baritone) and the popular composer in the salon style. This song is a typical sample of the ordinary town romance. The composer does not open in this music piece psychological levels of the maintenance.

There is another musical version in the legacy of Nicolas Medtner (1879–1951). It is the composer's early vocal piece but it is very popular in our time and many performers include this song in their concert repertoire. Medtner interprets the artistic image of the winter evening in the romantic style. Passages in the piano part draw an image of a blizzard, it corresponds to gusts in the human troubled heart. In this music the winter is coming to the double of a personality, it self's universe. The archetype of the Mother as a strength of the creation or the destruction gets on the first plane of the romance.

The song of the same name gets to the vocal cycle “Ten romances on the text by A. Pushkin”, op. 26 (№ 2), writing by Samuil Feinberg (1890–1962). The musical language of this piece is complicated. The composer brings into the melody empty intervals (quints and quarters) and descending seconds; he uses a polyphony technique, intonation repetitions and irregular rhythm. Author refuses the last poetry stanza (four lines) therefore a sense of this song changes. On the first plane there is the winter (a personification of the archetype of the Mother) as a symbol of a cold, an emptiness, a sleep, a freeze and a death.

There is a new decision of the romance by Georgy Sviridov (1915–1998) in the cycle “Six songs on the text by A. Pushkin” (1935). Here the winter contains the next semantic line: a blizzard, a howl = a sound of a spindle (a buzz) = a perpetual movement as a symbol of the eternal life and at the same time it's terminus. The appearance of a chorale in a middle of the vocal piece changes the main artistic image. It is an another chain where there is an old woman, a nurse, an old age, the evening of the life, a winter, an experience, a mysterious knowledge, a chorale, a sacredness. The archetype of the Mother in this interpretation is bonding with a beginning of create, a Woman, her important knowledge and a skill to the magic of Nature.

A different version there is in the cycle “The soft songs” by Valentin Silvestrov (b. 1937). The composer uses a transparency of expressive means, slow movement, a simple accompaniment in the piano part, where the bass line is a harmonic support for the vocal melody. This style reminds of the composer's writing by M. Yakovlev. It is an example of a dialog between different times, cultures, generations, styles in a space of the same artistic meta-image. But V. Silvestrov interprets the piano as a sonorous instru-

ment; he creates a vibrating space with pedal effects, a special intonation line, features of the rhythm 6/8, a soft vocal (*sotto voce*). This song is a sincere conversation, the reflection. In the context the winter means a stop, a cold, a pause of the life because it is only waiting for an awakening. Efficient strengths of the archetype of the Mother and the reflection as a faculty of a human consciousness are sublimated in this music.

Conclusions. The artistic meta-image of the vocal piece which was writing by different composers and has the same name includes one of the archetype of the culture – the archetype of the Mother. Mother’s archetype stipulates the choice to features of an expressiveness. In the field of the creative dialogue there are a sincerity and a simplicity by M. Yakovlev, the nostalgic romanticism by N. Medtner, a polyphony and a coldness by S. Feinberg, a sound image and a sacredness by G. Sviridov, the reflection and a quiet conversation by V. Silvestrov.

Key words: pushkinian, romance, song, archetype of the Mother, artistic image, reflection.

*... не слово одухотворяет человека, а человек – слово.
Но вряд ли самый гениальный человек способен
одухотворить слова неизвестного ему языка...
Н. Метнер «Муза и мода»*

Осмысление особенностей музыкального мышления, определяющих специфику художественно ценной интерпретации (композиторской и исполнительской), остается одной из важнейших задач современного музыкознания. В этом ракурсе обращение композиторов разных эстетико-стилевых установок, но воспитанников единой национальной школы, к общему стихотворному тексту классика мировой литературы А. С. Пушкина позволяет обнаружить черты индивидуального и типического в представленных творческих подходах М. Яковлева, Н. Метнера, С. Фейнберга, Г. Свиридова, В. Сильвестрова. В центре внимания оказывается феномен образного единства, рассматриваемого в качестве «краеугольного камня», на котором зиждется содержание музыкального сочинения. Ключом к пониманию исходного семантического инварианта становится архетипический образ Матери, проступающий на различных уровнях художественной целостности и стимулирующий характерное разворачивание музыкальных событий в соответствии с видением, восприятием и «отражением» данного образа каждым творцом в отдельности. При этом совокупность возникающих романсов-«двойников» дает основу для постановки проблемы типизации художественного образа как такового, что определяет **цель** обозначенной темы статьи.

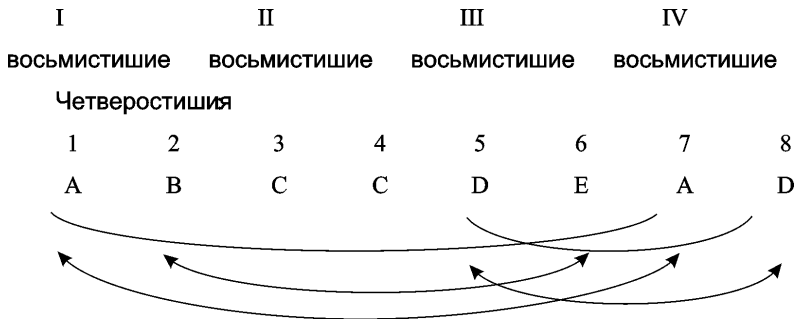
Мышление композитора, как отмечает Е. Назайкинский, «включает в себя наряду с нотами, темами, интонациями, инструментами, также и известные общие фигуры и ходы, изучаемые логикой, грамматикой, математикой. Оно так же, как и мышление художника, хореографа, инженера, движется по цепи ассоциаций, опирается на причинно-следственные связи» [7, с. 44]. Возникающая общность-подобие таких связей, образующихся при создании, исполнении и слушании музыкального произведения, во многом обеспечивает его коммуникативность и своеобразную поливариантность восприятия, так или иначе отсылающего к некой неизблемой ключевой идее. Воздействуя как на сферу сознательного, так и на сферу бессознательного, музыкальный язык словно разворачивает «призму» архетипов культуры, заложенную в каждом человеке, под необходимым углом. Как это происходит на практике? Посредством системы знаков, в том числе музыкальных: иконов, индексов и символов [9; 5]. Однако, как уточняет А. Кудряшов, «сфера бессознательного оказывает существенное влияние на характер воздействия сознательно прочитываемых музыкальных знаков, сообщает им особое свойство повышенного “градуса” суггестивного внушения тех или иных присущих им значений и смыслов» [5, с. 31]. В этом отношении рассмотрение вокально-камерных сочинений, где художественный образ создается в единстве литературного и музыкального текстов, позволяет приоткрыть завесу над механизмом подобного «суггестивного внушения». Выбор фигурантов данной статьи обусловлен несколькими параметрами, в числе которых: инструментальная адресность – для голоса в сопровождении фортепиано; сохранение авторского названия (поскольку нередко в заглавии музыкального произведения фигурирует первая пушкинская строка «Буря мглою небо кроет») и наличие временной перспективы.

Стихотворение «Зимний вечер» (1825) А. С. Пушкина неоднократно привлекало внимание композиторов. Существует свыше 45 различных музыкальных прочтений, включающих не только камерно-вокальные, но и хоровые произведения. Чем же продуцируется столь устойчивый композиторский интерес?

Создание стихотворения «Зимний вечер» относится к одному из сложных периодов в жизни А. С. Пушкина, связанному с запретом на проживание в Москве и Петербурге, означавшим, по сути, изъятие

творческой личности из активной культурной жизни страны. Произведение, безусловно, отражает упаднические настроения поэта, что находит воплощение в обращении к типично романтической образности: зима, буря, вьюга, непогода, грусть, закат надежд и одиночество лирического героя. Оно состоит из четырех восьмистиший и написано четырехстопным хореем с перекрестной рифмой. Показательна возникающая цифровая символика, апеллирующая к восьмерке как к символу бесконечности. Заметим, что в нумерологии два соприкасающихся между собой кольца восьмерки символизируют ее двойственность, единство духовного и материального начал и олицетворяют идеи гармонии и равновесия [3]. В структуре стихотворения можно обнаружить черты различных музыкальных форм. Возникающая омузыкаленность поэтического текста усиливается на структурном уровне введением приема точного репризного повтора (первое четверостишие дублируется седьмым, а пятое – восьмым) и, как следствие, создает систему интонационно-тематических арок (см. схему). Кроме этого, повторность четвертой строфы замыкает стихотворение, закольцовывает его, тем самым реализуя на уровне материала (каковым для поэта является слово) идею бесконечности, круга, заключенного в символе восьмерки. На интонационном уровне музыкальность стиха усиливается словесной конкретизацией звуковых образов, среди которых, например, завывание, плач, шум-шорох, стук, жужжание, женское пение, что подчеркивается задействованием колоритных гласно-согласных сочетаний.

Схема



Аккумулируя значительный звуко-символический потенциал, стихотворение А. С. Пушкина словно проецирует создание собственных музыкальных двойников. Оно, используя выражение Н. Метнера, выступает «сколком» той «пратемы», к которой, подчиняясь закону единства в разнообразии, восходят все «главные темы искусства суть темы вечности, существующие сами по себе» [6, с. 7]. Сохранение композиторами пушкинского названия представляется неслучайным и, помимо дани уважения к наследию великого поэта, несет в себе образно-смысловую нагрузку, указывая на созвучность и принятие исходных художественных образов. Многомерность смысло-содержанию придает проступающий сквозь стихотворные строки архетипический образ Матери. «Чтобы понять природу материнского архетипа, – считает зарубежный аналитик-психолог С. Биркхойзер-Оэри, – нужно задуматься о сущности материнского начала. В самом широком смысле оно символизирует жизненный опыт каждого живого существа. Ни одно из них не было сотворено из пустоты; у каждого есть мать. <...> Она была, есть и будет, это наше психологическое *sine qua non*¹, это бессознательное, которое относится к сознанию как мать. Архетип матери является той сущностью, которая на нашем прозаичном психологическом жаргоне называется бессознательным, его материнским аспектом» [1, с. 18-19]. Наиболее ярко архетипические образы проявляются в сказках, и в данном контексте существенным представляется тяготение А. С. Пушкина к сказочной сфере, подтверждающее специфическую мифологичность, открытость его художественного мышления. Многие созданные им сказочные персонажи неотделимы от фольклорных прообразов. В чем же проявляется архетип матери в стихотворении «Зимний вечер»?

Если обратиться к гендерной семантике стихотворения, то можно обнаружить явный перевес словесных образов женского рода (их 14)²:

¹ Непременное условие (лат.)

² Для сравнения, средний род используется автором 9 раз: дитя, окошко, окно, завывание, жужжание, веретено, горе, сердце, море; мужской род фигурирует только в 4 случаях: зимний вечер (название), зверь, запоздалый путник, мой друг (последнее относится к няне как носителю феминного начала); множественное число задействовано лишь единожды – вихри снежные.

буря, мгла, она, обветшалая кровля, солома, печальна и темна ветхая лачужка, утомлена моя старушка, добрая подружка, моя бедная юность, кружка, песня, синица, девица, вода. Приведенные феминные вербальные выражения можно условно разделить на три группы образов: Природы, Женщины (в ее различных возрастных проявлениях – девица, подружка, старушка) и бытовых предметов, усиливающих материнское начало (кровля, символизирующая дом, уют, защищенность, и кружка – сосуд, лоно). В обобщенном описании архетипа матери, данном К. Юнгом, содержатся как позитивные (конструктивные), так и негативные (деструктивные) аспекты. К первым, в частности, относятся: внимательность, сочувствие, мудрость, доброта, забота, поддержка, плодородие, возрождение и развитие. Ко второму – тайное, темное, сокрытое, смерть, соблазн, рок или судьба [1, с.19]. По мнению С. Биркхойзер-Оэри, «архетип матери тесно связан с той частью психики, которая по-прежнему полностью остается во власти природы: именно поэтому мы часто употребляем выражение “Природа-Мать”» [1, с. 19]. Природа выступает одной из ипостасей материнского архетипа, концентрирующей идею гармонии жизни и смерти, единства света и тьмы, порождающего и уничтожающего начала, непрерывность процессов рождения, умирания и возрождения. В данном контексте возникает ассоциативная связь с нумерологическим значением восьмерки, просвечивающей в структуре поэтического первоисточника.

Итак, в стихотворении А. С. Пушкина фигурирует не только образ зимы как времени года, характеризующийся собственной семантикой, но и ряд женских образов, каждый из которых преломляется композиторами в соответствии с индивидуальной картиной мировосприятия и мироощущения.

Одно из первых музыкальных воплощений пушкинского «Зимнего вечера» принадлежит товарищу поэта по лицу Михаилу Яковлеву (1798–1868). С конца 20-х годов XIX века М. Яковлев активно занялся музыкой и стал весьма популярным салонным композитором и певцом (баритон) [2, с. 614-615]. К числу наиболее известных сочинений композитора принадлежит романс «Зимний вечер». Написанный в простой куплетной форме с квадратным построением предложений,

он представляет собой типичный образец городского романа. Каждый из четырех куплетов открывается певуче протяжной незатейливой мелодией, окрашенной в приглушенные тоны *f-moll*, распевность которой усиливается терцовыми удвоениями в партии фортепианного сопровождения. Дальнейшее развитие по законам жанра оттеняется звучанием более светлой краски параллельного *As-dur* и танцевальной образностью, обусловленной изменениями в фортепианной партии: появлением стаккатной (*quasi-pizzicato*) линии басового голоса (тт. 10-12), затем соответствующей формулы аккомпанемента бас-аккорд (тт. 14-16). Далее следует фортепианная постлюдия, возвращающая исходное меланхолично-минорное настроение и выполняющая в зависимости от контекста роль интерлюдии-вступления к следующему куплету или инструментального заключения. Вокальная линия отличается закатовой организацией, плавностью голосоведения, терцовыми опеваниями, движением по звукам нисходящих тетраордов, элементами речитации. Динамизация, художественное разнообразие и выстраивание единой драматургической линии произведения полностью перекладывается композитором «на плечи» исполнителей, подразумевая свободу обращения с авторским текстом, корректировку динамических и агогических оттенков, расстановку смысловых цезур и прочее в зависимости от особенностей музыкальной интерпретации. Данная композиторская версия не раскрывает глубинные психологические содержательные пласты поэтического первоисточника, являясь музыкальным воплощением его формальной стороны, образа-настроения, лежащего на поверхности. Однако это не помешало романсу обрести популярность у исполнителей и слушателей.

Иное музыкальное прочтение пушкинских поэтических строк встречаем в творчестве Николая Метнера (1879–1951). Одноименный романс «Зимний вечер» предстает «жемчужиной» камерно-вокального наследия композитора и занимает достойное место в концертном репертуаре многих выдающихся артистов. Это сочинение открывает один из ранних опусов Н. Метнера – *op. 13*, куда также вошел романс под названием «Эпитафия» на стихи Андрея Белого. Учитывая цикличность как свойство метнеровского мышления, показательна в избранном ракурсе трагедийно-инфернальная направленность данного

опуса. Композитор трактует художественный образ «зимнего вечера» в типично романтическом ключе. «Завывающие», взмывающе-ниспадающие бурлящие пассажи тридцать вторых в партии фортепиано, звучащие практически на протяжении всего романса (что привносит в него ярко выраженную виртуозность), воссоздают образ зимней вьюги, метели, что в соответствии с традицией романтизма отражает метания обеспокоенной, страдающей человеческой души. Бушующая картина зимней Природы выступает омузыкаленным двойником внутреннего мира героя. Композитор выводит на первый план архетип природы-матери как разрушающе-созидающей силы. «Жизнь и смерть, обновление и разрушение – это связанные друг с другом и дополняющие друг друга противоположности», – отмечает С. Биркхойзер-Оэри и приходит к выводу о том, что «порождающему жизнь архетипу матери присуща и другая сторона – уничтожение жизни. Это отчетливо проявляется в природе, которая всегда сначала разрушает, перед тем как создать что-то новое. Но психологическое растворение в бессознательном – это не только пагубное воздействие архетипа матери, но и предпосылка всеобщего духовного обновления» [1, с. 40]. Не случайно преобладающая на протяжении всего произведения *f-moll*-ная окраска (как и в романсе М. Яковлева) преодолевается финальным утверждением фанфарно-яркого *F-dur*. Затактовая организация вокальной партии позволяет передать особую порывистость высказывания, а «качающиеся» терцовые ходы выступают маркером неуверенного, колеблющегося душевного состояния.

Н. Метнер выстраивает миниатюру по принципу крещендирующей трехчастной формы с контрастной серединой. Масштабные фортепианные заключения сопровождают каждую из четырех пушкинских строф. Первая и вторая интерлюдии идентичны и представляют собой развернутые инструментальные ответы, подхватывающие мелодическое развитие вокальной партии (завершающие строки первого и, соответственно, второго пушкинского восьмистишия). Постлюдия – это искрометная виртуозная мини-кода, что подчеркивается и авторским указанием *accel. al fine*. Интересна решена композитором середина (третья строфа). Она состоит из двух частей-четверостиший, первая из которых основывается на имитации колокольных перезвонов в партии фортепиано, «выросшей» из исходной терцовой интонации, вторая – на относительно

новом тематическом материале, отличающемся причудливо-скерцозной образностью в духе метнеровских сказок. Показательна здесь и иная организация, интонационная и ритмическая, вокальной партии: отсутствие затакта, введение нисходящего секстового хода и нисходящих хроматических тетракордов (что вызывает аллюзию со Вторым романсом Демона из одноименной оперы А. Рубинштейна), затем неожиданное вариативное развитие исходных мелодических интонаций.

Звуко-художественное двоемирие Реального и Фантазийного, Человеческого и Сказочно-фантастического, мира людей и природных пра-материнских сил создается всем комплексом выразительных средств, используемых Н. Метнером. Архетип матери-природы предстает созвучным романтической идее двоемирия, оказавшейся близкой Н. Метнеру как «верному рыцарю романтизма» (выражение Е. Кириной [4]). При этом психологическое раскрытие исходного звукообраза осуществляется преимущественно ресурсами фортепианного сопровождения, что во многом обусловлено пианистическими корнями композитора. Показательно, что Н. Метнер был убежден в том, что общность основных построений языка «является глубочайшей художественной тайной коллективного творчества. Перед этой тайной творчества целых поколений, творчества без имен авторов, без точных хронологических цифр, творчества, протекавшего в такой естественной последовательности, с такой гипнотизирующей постепенностью – нам, современникам, надо преклониться <...>» [6, с. 23].

Иначе смысловые акценты в пушкинском стихотворении расставляет младший современник Н. Метнера Самуил Фейнберг (1890–1962), более известный не как композитор, а как автор трудов по теории исполнительства. Сложность музыкального языка не способствовала популярности фейнберговской фортепианной и вокальной музыки, которая весьма редко звучит с концертной эстрады. «Зимний вечер» С. Фейнберга входит в цикл из десяти пушкинских романсов *op. 26* (№ 2). Основное интонационное «зерно» романса составляют так называемые «пустые» интервалы чистой кварты и квинты, а также «стонущая» секунда, что придает музыке оттенок трагедийной опустошенности. Смысловая нагрузка фейнберговского «зимнего вечера» связана с образами зимы как символа холода, пустоты, замерзания,

колыбельной, сна и смерти, что позволяет вспомнить «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского.

С интонационной точки зрения мелодическая линия романса относительно однообразна; в ней много мотивных повторов, создающих эффект заклинательности, хождения по кругу, ухода от реальности. Этому способствует и выдержанность фортепианной партии, фактура которой преимущественно четырехпластовая, тонально бинарная, основанная на преобладании секундовых «качающихся» интонаций. С. Фейнберг, как и Н. Метнер, организует романс в трехчастную репризную форму, где середина развивающего неконтрастного типа отличается более плотной, динамизированной за счет появления линии шестнадцатых, фактурой и содержит генеральную кульминацию. Композитор отказывается от заключительного пушкинского четверостишия, завершая романс на фразе «то заплачет, как дитя», тем самым смещая смысловой акцент с веселья («сердцу будет веселей») на стоющую беспокойную стихию бури.

Особого внимания заслуживает ритмическая изобретательность автора. Например, во второй строфе начало каждой тексто-вокальной строки С. Фейнберг препоручает разным долям, избегая периодичности; сочетает «квадратно» четвертные фразы с причудливо пунктирным рисунком восьмых в размере $5/4$, обильно использует синкопы в фортепианной партии и т. д. Однако чаще композитор начинает вокальные фразы с сильной доли (в отличие от предшествующих авторов), что усиливает ощущение статичности в музыке. Мощным средством выразительности выступает и полифоническая техника, как например, использование различных канонических имитаций, проведений темы в инверсии, зеркальном отражении, уменьшении. Подобная полифоническая насыщенность в сочетании с интонационной «скупостью» придает романсу графичность, определенную бескрасочность. В результате романс словно уподобляется застывшим эмоциональным кристаллам. Таким образом, С. Фейнберг, как и Н. Метнер, выводит на авансцену архетип матери-природы, но акцентирует его деструктивную составляющую. Выдержанность в фортепианной партии исходной интонационной ритмоформулы, олицетворяющей жанровый маркер колыбельной, лишь усиливает трактовку художественного

образа зимы как замирания и остановки жизни, а усечение пушкинского сочинения меняет эмоциональный полюс произведения.¹

Новая трактовка исходного образа обнаруживается в одноименном романсе Г. Свиридова (1915–1998) из цикла «Шесть романсов на стихи А. Пушкина» (1935). В композиторском решении «зима» вбирает следующую семантическую цепочку: вьюга, завывание = жужжание веретена = непрерывность и бесконечность движения, как символ вечности жизни и конечности жизненного пути. Экспозиция основного образа поручается развернутому вступлению партии фортепиано, где многократно повторяющееся группетто шестнадцатыми рисует образ прялки, смещая тем самым акцент с образа Природы на образ няни-старушки, олицетворяющей архетип матери в новом облике. Это подтверждается и интонационным строением срединного раздела (заметим, что романс написан в сложной трехчастной форме), где на первый план выходит хоральность, о чем свидетельствует соответствующий тип фактуры, особенности строения мелодической линии, размеренность движения. Появление в партии фортепиано реплик, унисонно дублирующих вокальную линию, привносит в музыку элементы личностного высказывания. Звукоизобразительность «бегущих» шестнадцатых в партии фортепиано возникнет здесь лишь на словах: «или бури завываньем ты, мой друг утомлена, или дремлешь под жужжанье своего веретена?».

Введение хора на соответствующем поэтическом тексте позволяет переосмыслить основной художественный образ, выстраивая иное ответвление символов: старушка, няня, старость, вечер жизни, ее зима, накопленный опыт, тайное знание, хорал, сакральность. Крайние разделы романса, развивающие образ вьюги-веретена, лишь оттеняют центрально-смысловой образ Знающей матери – ведуньи, владеющей необходимыми знаниями и желающей их передать следующим поколениям. Примечательно в этом отношении удвоение Г. Свиридовым

¹ Как отмечает А. Хуторская, «структурные изменения стихотворения (повтор отдельных слов, фраз) не приводит к определению типа МХП (межвидового художественного перевода. – Е. П.) как свободного, поскольку обычно они обусловлены художественной условностью музыки. Какие-либо качественные изменения лексики (замена слов, сокращение стихотворения и прочее) свидетельствуют о свободном типе МХП, поскольку они влияют на изменение образности» [10, с. 9].

последних строк пушкинских строф, что создает образ вопрошающего героя, взывающего к ответу. И если с метнеровской интерпретацией Г. Свиридова роднит избранный тип этюдной фактуры, то с С. Фейнбергом – принцип интонирования с опорой на «пустые» интервалы, заметны даже отдельные интонационные «зеркала»-мотивы. Таким образом, ведущим в формировании художественного образа для Г. Свиридова становится архетип матери-женщины, созидающего начала, обладающего тайным знанием, ведающего силами природы.

Совершенно другое музыкальное прочтение пушкинского стихотворения находим в цикле «Тихих песен» (1977, № 10) Валентина Сильвестрова (род. 1937). Композитор оформляет «Зимний вечер» в куплетную форму, что корреспондирует с самой первой, чрезвычайно популярной версией М. Яковлева. Общими становятся скупость, прозрачность выразительных средств, неспешность движения, аккомпанирующая функция фортепианной партии, в частности, выполнение басом роли гармонического каркаса вокальной мелодии. Возникает аллюзия общения культур разных столетий, стилей, поколений в пространстве одного художественного метаобраза. Однако простоте, наивности и искренности вокального сочинения М. Яковлева, вобравшего в себя черты народной песни и городского романса, его интонационной предсказуемости, если не сказать шаблонности, словно оппонирует созерцательность, самоуглубленность, метафоричность образного мира В. Сильвестрова – «рефлексивного художника» (выражение Л. Шаповаловой). По мнению Л. Шаповаловой, «Сильвестров был едва ли не первым, кто открыл в звуковом мире отечественной музыки феномен рефлексии» [11, с. 193], как «способности музыки “свертывать” в себе тип личности, которая рефлектирует на культуру прошлого и реалии современности» [11, с. 193]. Музыковед подчеркивает, что «авторская рефлексия есть эквивалент общечеловеческой личности (человеческого рода, по выражению Б. Пастернака) в опыте личного творчества. Другими словами, творчество, понимаемое как авторская рефлексия, сублимирует в себе не только личный опыт одного художника, но представляет от имени когорты “духовных двойников”, составляющих своего рода интравертную тенденцию культуры, сокровенным смыслом которой является ностальгия по прошлому, духовное

одиночество <...>» [11, с. 193]. Поразительным образом данная эстетическая установка резонирует и в ностальгической составляющей музыки Н. Метнера. Сам В. Сильвестров отмечал, что «по сути поэзия – это музыка, переплавленная в речь, которой суждена вечная жизнь... <...> Прочитав заново русскую и не только русскую классику, легшую, например, в основу “Тихих песен”, я вдруг ощутил, что все наши жесты очень скудны. А когда музыка прикасается к поэзии, им не нужны никакие жесты, им важно просто встретиться» [8, с. 14].

Сонорно-красочная трактовка В. Сильвестровым фортепиано позволяет создать в романсе иллюзию вибрирующего пространства: повишающие на педали нисходящие октавные интонации, *quasi*-баркарольная пульсация в размере 6/8, словно воссоздающая эффект зыбкости, иллюзорности, потусторонности авторского мира, выдержанность органного пункта как символ вневременности, надвременности. Вокальная партия исполняется очень тихо, вполголоса, почти доверительным шепотом, это разговор по душам или скорее с самим собой, размышление о жизни, другими словами, рефлексия. В. Сильвестров смещает смысловой акцент с картины природы на вечер жизни как момент остановки, повод задуматься. В этом контексте «зима» воспринимается как статика, холод-отстраненность, замирание жизни, ждущей своего пробуждения (поэтому и песни-то «тихие»). В этой музыке словно сублимируются действенные силы материнского архетипа и рефлексия как способность человеческого сознания.

Делая **вывод**, можно сказать, что художественный метаобраз «зимнего вечера» вбирает в себя один из ключевых архетипов культуры – образ Матери, который индивидуально воплощается в каждой композиторской интерпретации. Вместе с тем, выявляется и ряд сходных приемов, к которым обращаются композиторы, в числе которых выдержанность избранного типа фактуры, обращение к потенциалу исходного интонационного зерна, *initio*, обилие различных органических пунктов, разделение мелодических «кирпичиков»-интервалов на «холодные» (кварты, квинты) и «теплые» (сексты, терции) для создания подобных в контексте стихотворения звукообразов, задействование приемов звукоизобразительности. Следовательно, можно говорить о типизации художественного образа, которая формируется

на основе некоего общего знаменателя, в роли которого выступают архетипы культуры, в частности, архетип матери. Художественное произведение, будучи продуктом деятельности человеческой личности, результатом творчества, как создания чего-либо нового, выступает своеобразным «слепком» автора, отражая одну или несколько его личностных граней. Своеобразное диалогичное поле для посвященных образуют: искренняя наивность и простота М. Яковлева, ностальгический романтизм Н. Метнера, дистанцированный полифонизм и статическая холодность С. Фейнберга, звукоподражательность и сакральная сосредоточенность Г. Свиридова, самоуглубленность и тихий разговор «по душам» В. Сильвестрова. При этом произведения-«двойники» в сфере культуры и искусства образуют художественный образ высшего порядка, оказываясь его своеобразными гранями-«зеркалами». Рассмотрение музыкальных сочинений, написанных на одинаковый текст с сохранением исходного названия, в предложенном контексте дает возможность определить их основные смысловые доминанты, что способствует более глубокому прочтению и пониманию, способствуя расширению палитры выразительных средств исполнительской интерпретации.

ЛИТЕРАТУРА

1. Биркхойзер-Оэри С. Мать: Архетипический образ в волшебных сказках [Текст] / Сибилл Биркхойзер-Оэри. – М. : Когито-Центр, 2006. – 255 с.
2. Ветлицына И. М. Яковлев [Текст] / И. М. Ветлицына // Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. – Том 6. – М. : Сов. Энциклопедия, 1982. – С. 614–615.
3. Значение «Восьмерки» в нумерологии [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://kosmoastrologia.ru/num/8.html>.
4. Кириосова Е. Верный рыцарь романтизма [Текст] / Елена Кириосова // Музыка и время. – М. : 2007. – № 4. – С. 14–17.
5. Кудряшов А. Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII – XX вв.: Учебное пособие [Текст] / А. Ю. Кудряшов. – СПб. : «Лань», 2006. – 432 с.
6. Метнер Н. Муза и мода [Текст] / Н. Метнер. – YMCA-PRESS, 1978. – 156 с.

7. Назайкинский Е. В. О предметности музыкальной мысли [Текст] // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / Ред.-сост. М.Г. Арановский. – М. : КомКнига, 2007. – С. 44–69.
8. Сильвестров В. Сохранять достоинство [Текст] // Сов. музыка. – 1990. – № 4. – С. 11–17.
9. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства [Текст] / В. Н. Холопова. – СПб : «Лань», 2000. – 320 с.
10. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. «Музичне мистецтво» / Анна Йосифівна Хуторська; Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. – Харків, 2009. – 19 с.
11. Шаповалова Л. В. Рефлективный художник. Проблемы рефлексии в музыкальном творчестве [Текст] / Л. В. Шаповалова. – Х. : «Скорпион», 2007. – 292 с.

REFERENCES

1. Birkhojzer-Ojeri S. (2006) Mat': Arhetipicheskiy obraz v volshebnyh skazkah [Mother: The Archetypal image in fairy tales]. Moscow, Russia: Kogito-Centr, 255.
2. Vetlicyna I. M. (1982) Jakovlev [Jakovlev]. Muzykal'naja jenciklopedija, Vol. 6, 614–615.
3. Znachenie «Vos'merki» v numerologii [The value of eight in numerology]. Available at : <http://kosmoastrologia.ru/num/8.html>.
4. Kirnosova E. (2007) Vernyj rycar' romantizma [The faithful knight of romanticism]. Muzyka i vremja, 4, 14–17.
5. Kudrjashov A. Ju. (2006) Teorija muzykal'nogo sodержanija. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII – XX vv. [The theory of musical content. Artistic ideas of European music XVII - XX centuries]. St. Petersburg, Russia : Lan', 432.
6. Metner N. (1978) Muza i moda [Muses and Fashion]. YMCA-PRESS, 156.
7. Nazajkinskij E. V. (2007) O predmetnosti muzykal'noj mysli [About the objectivity of musical thought]. Muzyka kak forma intellektual'noj dejatel'nosti. Moscow, Russia: KomKniga, 44–69.
8. Sil'vestrov V. (1990) Sohranjat' dostoinstvo [To keep the dignity]. Sovetskaja muzyka, 4, 11–17.
9. Holopova V. N. (2000) Muzyka kak vid iskusstva [Music as a type of Art]. St. Petersburg, Russia : Lan', 320.
10. Hutors'ka A. J. (2009) Kompozitors'ka interpretacija poetichnogo tekstu jak hudozhnij pereklad (na prikladi kamerno-vokal'noї muziki) [The composer

interpretation of poetic text as an artistic translation (on the example of chamber-vocal music)]. Kharkiv Kotlyarevsky University of Arts, Kharkiv, 19.

11. Shapovalova L. V. (2007) *Refleksivnyj hudozhnik. Problemy refleksii v muzykal'nom tvorchestve* [The reflective artist. Problems of reflection in the music creation]. Kharkov, Ukraine: Skorpion, 292.

УДК[78.071.1:784.3]:78.01

Ольга Михайлова

*Харьковский национальный университет искусств
имени И. П. Котляревского (Харьков)*

**ЛИРИКА П. ЭЛЮАРА В ВОКАЛЬНОЙ
МИНИАТЮРЕ Ф. ПУЛЕНКА (НА ПРИМЕРЕ
ВОКАЛЬНОГО ЦИКЛА «ТОТ ДЕНЬ, ТА НОЧЬ»)**

Михайлова О. В. Лирика П. Элюара в вокальной миниатюре Ф. Пуленка (на примере вокального цикла «Тот день, та ночь»). Рассматриваются принципы претворения Ф. Пуленком особенностей поэтического языка П. Элюара. Выявляются устойчивые лексемы и символы, позволяющие говорить о существовании характерного для П. Элюара лексического словаря. Выделяются группы слов, где одна связана с описанием человека, его физических качеств, другая – преобладающая – направлена на показ внутреннего мира, чувств и состояний героя. Раскрывается влияние лексики и образности поэтического текста на музыкальное высказывание Ф. Пуленка. Вводится понятие мелодико-интонационного оттенения как особого подхода к интерпретации текста, при котором каждый новый поэтический нюанс приобретает индивидуальный интонационный облик. Характеризуется комплекс средств музыкальной выразительности, избираемый композитором в вокальном цикле «Тот день, та ночь». Предложено объединение миниатюр в два тематических блока в зависимости от тона поэтического высказывания. Обнаруживается ряд закономерностей, демонстрирующих влияние содержания стиха на тип мелодики. Анализируются пути достижения целостности циклической композиции, построенной на сопоставлении контрастных образных сфер.

Ключевые слова: поэзия, сюрреализм, метафора, семантика, лексика П. Элюара, вокальный цикл Ф. Пуленка.

Михайлова О. В. Лірика П. Елюара у вокальній мініатюрі Ф. Пуленка (на прикладі вокального циклу «Той день, та ніч»). Розглядаються принципи