

СПЕЦИФІКА ВІДТВОРЕННЯ ЖАНРУ КОЛИСКОВОЇ ПІСНІ У ТВОРЧОСТІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Колискова пісня займає достойне місце у жанровому тезаурусі російської професійної музики, яка адаптувала цей жанр з фольклорної традиції. Колискова – як один із найдавніших музичних жанрів фольклору, що були переважно обрядово-ритуальними, вже вирізнялася з-поміж них. З одного боку, обрядові жанри передбачали чітку регламентованість щодо наспіву, тексту та ситуативно-обрядової відповідності, з іншого – відрізнялись розімкненим типом комунікації (коли виконання характеризується колективністю і направлене і до «себе», і до тих божественних сил, до яких вони звертаються).

Колискова в цьому плані мала принципово інші якості. Серед них – особливий інтимний (замкнений) тип комунікації: один виконавець (матір) і один адресат (дитина). Це дозволяло матері-виконавиці, яка співає дитині, найріднішій людині у світі, відкрити свої думки і надії щодо майбутнього життя дитятка, власної долі тощо. Матір вклала у спів прояви найвищих почуттів: любові, жертвовності, довіри, піклування (категорії, іманентні жанру колискової). Всі ці фактори формують і відповідний камерний, інтимний тип висловлювання, що, в свою чергу, «знімає» фіксованість як музичного, так і вербального тексту. Отже, на наш погляд, колискова має риси як обрядових, так і необрядових жанрів фольклору.

У зв'язку з функціонально-сисловою багатомірністю аутентичної колискової російська музична класика репрезентує багато її жанрових різновидів, які характеризуються, насамперед, зверненням до головної символіки колискової – символіки материнської любові, піклування, оберегу, образів дитинства. Тим не менше, у російському фольклорі існує й інший, парадоксальний тип колискової – колискова «на смерть», яка у творчості російських композиторів часто набуває філософсько-трагічного забарвлення, стаючи навіть конкретним знаком смерті.

Завдяки багатомірній смисловій пам'яті жанру колискова актуалізується саме в епоху романтизму, важливою тенденцією якого є підсилення рефлексивно-особистісного та символічного наповнення жанру. Саме у цей час колискова стає носієм глибинного, часто не прямого смислу, відбиваючи не тільки суть, а й підтекст життєвих ситуацій і виходячи на рівень філософсько-етичного узагальнення. Зокрема, символіка колискової постає у таких запрограмованих фольклорним жанром символічних підтекстах, як сфера кохання, архетип матері, сон як смерть. Характерною ознакою інтерпретації колискової в епоху романтизму стає опоетизація смерті: «Смерть –

это романтизированный принцип нашей жизни. Смерть – это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти» (Новалис) [10, с. 106]. Спробу відповісти на питання, чому смерть для романтиків стає привабливою, цікавішою за саме життя, здійснює Ю. Лотман: «Смерть виводить людину з простору, відведеного для життя: з області історичного і соціального життя людина переходить в сферу вічного і незмінного» [7, с. 136].

Зацікавленість романтиків проблемами життя і смерті, опoетизація останньої зумовлюють той факт, що у романтизмі колискова все більше набуває трагічних обертонів. Серед прикладів – колискова Смерті з «Пісень і плясок смерті» Мусоргського, колискова Царівни на смерть Коція з опери «Коцій Безсмертний» Римського-Корсакова та ін.

Кульмінацію такої парадоксальної моделі колискової спостерігаємо вже у ХХ столітті, у творчості Франца Шрекера – австро-німецького постромантика і експресіоніста. Кульмінацією смертоносного жаху постає колискова в опері «Іграшка». За сюжетом мертвий син Флоріана, майстра музичної іграшки, встає і несамовито грає на скрипці. Майстер не може заспокоїти сина і просить про це свою дружину Лізу, яка співає синові ніжну колискову. Тільки тоді мрець повільно опускається, затихає, перестає звучати й чарівна іграшка, що зламанною своєю музикою доводила оточуючих до божевілля. Так підкреслюється заспокійливо-гіпнотична функція колискової, яка стає єдиною можливим засобом «приборкання» фанатичного мерця.

Як вже зазначалося, весь цей символічний тезаурус жанру у тій чи іншій мірі був закладений вже у фольклорі, де колискова мала досить розгалужену образну систему. Проте у професійній музиці доби романтизму почався процес розширення образно-сміслової палітри колискової: віднині мамина пісня вбирає майже весь образно-емоційний спектр, накопичений світовою культурою і фольклорною традицією – від ідилічної його інтерпретації до фатально-трагічної.

Важливою причиною актуалізації жанру колискової у російському мистецтві ХІХ століття стає специфічно російський романтичний світогляд, який відображається в національному характері через високу «ступінь співпереживання недосконалості світу, а також здатність викликати активну реакцію співчуття через звернення до внутрішнього світу людини» [3]. Такі цінності як моральність, співчуття, любов і безкорисливість стають основними ідеалами епохи. Показово, що саме ці категорії являються іманентними якостями, які сформували морально-етичне ядро жанру колискової.

Специфіка романтичного світосприйняття віддзеркалюється у тематиці колискових, що вміщує такі властиві для романтизму мотиви та образні сфери як роздуми про долю (з акцентом на ідеї фатуму), образ чистої ідеа-

льної любові, дитяче світосприйняття, ілюзія, фантастико-містична сфера (через ідею оманливості сну), спокій-умиротворення та вічний спокій тощо.

Симптоматично, що важлива для романтизму ідея «двоємирія» (рос.) має своє специфічне відображення і в російській музиці, часто – саме у жанрі колискової, яка вводить у художній простір такі антиномії як реальність і сон-ілюзія або ж життя та смерть. Колискова, таким чином, нерідко виконує пограничну, перехідну функцію, що в образній сфері може скріплювати світ живих та світ мертвих (предків), реальний та ідеальний простори тощо.

Розробку даних семантичних зрізів колискової знаходимо і у П. І. Чайковського, в творчості якого реалізуються різноманітні типи відтворення цього жанру: як *нормативні*, що відповідають функціонально-семантичним та інтонаційним ознакам аутентичного жанру (колискові у «Піковій дамі», «Іоланті»), так і *ненормативні*, концептуально складні колискові (колискові з «Мазепи» і «Ромео і Джульєтти»).

У творчості Чайковського – художника романтичного світосприйняття, – не дивлячись на пріоритетно трагічний модус творів, завжди є тяжіння до *світла*. Композитор ніби знаходить «нішу», де, незважаючи на рокові обставини, продовжують існувати гармонія і любов. Це, по-перше, *ліричні теми*, що «виживають» у більшості його творів, переводячи трагічно-драматичну напругу в інший вимір та, іноді, перекриваючи конфлікт; по-друге – казкові твори, такі як балети-казки і остання опера «Іоланта». У цьому плані симптоматично, що колискові Чайковського завжди є сферою лірики та уособлюють романтичні образи світла, *ідеалу* та *гармонії*.

Так, у першій дії опери «*Пікова дама*» є світла колискова няньок, що уособлює пряму функцію заколисування (у даному випадку колискова є стилізацією). В опері «*Іоланта*» присутня колискова «Спи, пусть ангелы крылами наведают сны», яка, окрім основної функції (засипляння Іоланти), має терапевтичну та оберігаючу роль, що наближає цю пісню до справжньої колискової у її практичному значенні: няньки намагаються відгородити Іоланту від болю, який може завдати їй знання про її сліпоту (що вона не така, як всі). Добрий імпульс цієї колискової реалізований у вербальному тексті, який – завдяки зверненню до типових для аутентичної колискової *оберегів* сну – забезпечує світлоносний, заспокійливий статус пісні:

Спи сладким сном, лучезарный, светлый ангел наш!

Спи, дитя, пусть сон блаженный осенит тебя!

Звернемо увагу на характерний набір епітетів «сладкий, лучезарный, светлый, блаженный». Включення образу *молитви* підсилює ніжну експресію пісні:

*Бог, молитве детской внемля, щедрою рукой
ниспошлёт на землю и счастье, и радость.*

Окрім колискових, включених до масштабних оперних опусів, у камерно-вокальній творчості Чайковського представлені романси, що репрезентують інший тип колискової пісні з трагіко-драматичним відтінком, який також був «запозичений» з фольклорної традиції. Це «*Колискова пісня в бурю*» на слова О. Плещеева та «*Колискова*» на слова А. Майкова, у музичному і вербальному текстах яких зображуються переживання матері за дитину. Лірико-драматичний тонус цих колискових сприяє зверненню до типових засобів виразності, що були присутні і в аутентичних колискових такого зразку: опора на мінор та ламентозні інтонації.

Найбільш цікаві типи колискової у Чайковського, які не стільки відтворюють пряму функцію заколисування, скільки виконують роль філософсько-трагічного узагальнення, спостерігаємо у таких творах як «Ромео і Джульєтта» та «Мазепа».

Симптоматично, що саме завдяки гнучкості та мобільності жанру колискової Чайковський «закодовує» у ньому багато протилежних смислів, які утворюють складну багаторівневу символічну систему.

Унікальною у цьому сенсі моделлю інструментальної колискової є тема колискової з побічної партії «Ромео і Джульєтти». Ця колискова, ніби примиряючи зони життя і смерті, несе у собі й символіку кохання, і символіку сну-смерті, опосередковані знаки якої спостерігаємо вже у початковому викладі матеріалу.

Цілком виправданим є включення колискової в музичний матеріал увертюри: вона безпосередньо пов'язана з сюжетною лінією – сном Джульєтти (сцена 3, IV акт за Шекспіром), що став причиною смерті героїв і, таким чином, перетворився на вічний сон.

Показово, що ця колискова обростає багатьма символічними смислами, які по своїй суті є навіть протилежними один одному:

1. образ чистого кохання (колискова звучить поряд із темою кохання, як її органічне продовження);
2. образ мрії;
3. образ сну-смерті.

Перший символічний пласт формується завдяки включенню колискової у сферу побічної партії, основним матеріалом якої є тема кохання (Des-dur !). Така символіка жанру підкріплюється і самою її природою. Адже колискова має великий ліричний імпульс у структурі жанру, виступаючи як прояв вищої материнської любові, завдяки чому вона наділяється рисами інтимності і камерності висловлювання та несе в собі

відбиток таких якостей як трепет, піклування, відданість (згадаємо колискову-серенаду Левка з опери «Травнева ніч» Римського-Корсакова).

Інший образ – мрії та надії – знайдемо у тексті Шекспіра, що його проголошує Ромео (V акт, 1 сцена):

*Когда я вправе **доверяюсь** сну,
Он обещает мне большую радость.
Я возбужден и весел целый день.
Какие-то живительные силы
Меня как будто носят над землей.*

***Я видел сон. Ко мне жена явилась,
А я был мертв и, мертвый, наблюдал.***

*И вдруг от жарких губ ее я ожил
И был провозглашен царем земли.
О, как живет любовь на самом деле,
Когда так оживляет мысль о ней!*

З огляду на подальший текст бачимо, що сон віщує смерть – вже у передбаченні смерті Ромео. Більше того, сон у даному випадку є оманливою і полівалентною сутністю: з одного боку, він «обіцяє велику радість», з іншого – пророкує смерть, і не тільки у «сонному вимірі», а й у реальності (згадаємо фінал трагедії). При чому, як відомо, героїня вмирає не від самого сну, а від рокового сполучення обставин: завдяки тому, що Ромео не зрозумів «сонливого стану» Джульєтти.

Таким чином, сон репрезентується Шекспіром у двох смислових полярностях: з однієї сторони, це надія на майбутнє щастя (адже саме завдяки вдаваній смерті Джульєтти герої мали поєднатися), з іншої – трагічна розв'язка, смерть.

З цього виходить і двояка природа інтонаційної реалізації колискової, символічно наповненої випромінюваннями добра та омани, що несе смерть. У музиці самий матеріал колискової протягом твору є незмінним – змінюється лише музичний контекст, який і підкреслює різні образні грані теми. Проте вже у початковому матеріалі бачимо опосередковані знаки смерті:

- застиглість на одній гармонії (що, в принципі не суперечить самій природі жанру, але є дещо утрованим засобом виразності і надає звучанню гіпнотичного ефекту, персоніфікуючись в образах нерухомості, закам'янілості та, наприкінці, мертвенності);
- наявність у мелодичному русі зменшених та збільшених інтервалів; відсутність вираженого мелодичного малюнку (у порівнянні з іншими ліричними темами Чайковського);

- домінантова нестійкість органного пункту (в класичному варіанті колискової зазвичай використовується заспокійлива тонічна основа);
- дисонантність гармонії.

Весь цей комплекс засобів музичної виразності грає на «драматичне прочитання» колискової. Але ці смислові музично-інтонаційні знаки в експозиції та репризі ще не розкриваються повністю, адже колискова знаходиться у контексті побічної партії, яка символізує, як завжди у Чайковського, сферу кохання і мрії. Першою трансформацією смислу є лірична кульмінація (реприза побічної партії), де обидві теми Побічної партії, теми кохання та колискової, звучать у контрапункті в динамізованому вигляді.

Жанрова природа двох названих тем є різною і навіть контрастною (той самий принцип, але в іншому, «вертикальному» синтезі, знаходимо у пісні Левка з «Травневої ночі»). З однієї сторони, побічну партію репрезентує емоційно насичена тема кохання (з широкими стрибками в мелодії, розвиненою гармонією, щільною фактурою), з іншої – дещо «застигла» тема колискової, протилежна першій майже за усіма параметрами.

І хоча ці жанрові сфери мають і спільні риси (материнська пісня є також проявом високої любові), з огляду на трагічний сюжет і зашифровані в колисковій знаки смерті, це співставлення не має абсолютної позитивної якості. Спостерігаємо «горизонтально організований» жанровий дисонанс, який сприяє формуванню нових смислових обертонів музики: «снотворна» колисковість, яка є стримуючим фактором для теми кохання, в певний час, завдяки сюжетному розвитку, модифікується у символіку ідеальної, піднесеної і в той же час ірреальної мрії про щасливе життя. Адже, не дивлячись на смерть героїв у повісті, їхнє кохання лишається вічним.

Симптоматично, що у кодї, яка репрезентує нову, фатально-приречену тему кохання (вона звучить спотворено у трагічному мінорі, зі зменшеною інтервалікою), окремі інтонації погойдування вкрапляються і в хорал. Таким чином, наприкінці твору бачимо ще одне цікаве жанрове співвідношення (колискова-хорал/відспівування – тема кохання), яке «констатує» смерть закоханих і, в той же час – перемогу кохання (цей епізод побудований на виключно мажорних гармоніях). Унікальне жанрове співвідношення тем кохання та хоралу (з ознаками колисковості), які на жанрово-інтонаційному рівні уособлюють любов, символізує осереддя вищої любові, яка перемагає смерть та підносить це почуття до вічного, метафізичного рівня.

Таким чином, у «Ромео і Джульєтті» колискова має такі функції:

- 1) відображує сюжетну ситуацію, пов'язану зі сном Джульєтті;
- 2) виступає як багатомірний символ (кохання і смерть);

- 3) виконує прогностичну функцію;
- 4) резюмує інтонаційно-сюжетний розвиток.

Унікальний приклад колискової, яка несе у собі неоднозначні та багатосимволічні смисли, – остання *пісня Марії з опери Чайковського «Мазена»*. Симптоматично, що у першому варіанті фіналу, запропонованому лібретистом Буреніним, безумна Марія у присутності натовпу статистів з істеричним сміхом кидалась у річку. Оскільки композитору не сподобалася така занадто натуралістична і фальшива кінцівка, він вирішив повністю її переробити. Відмовившись від дешевого пафосу запропонованого завершення, Чайковський знайшов найбільш вдале режисерське рішення, завершивши свою оперу тихою колисковою Марії, що стає драматургічною кульмінацією опери і підкреслює саме психологічну домінуючу трагічної розв'язки опери.

Виявлення специфіки колискової Марії потребує звернення як до витоків колискової у фольклорній традиції, так і визначення тих семантичних координат, які були набуті колисковою у російській професійній музиці, зокрема, у творчості Чайковського.

Єдина в опері колискова Марії постає у багатомірному вигляді, що репрезентує такі протилежні семантичні поля як:

- світлоносне начало (сфера кохання, «божественне світло», символіка дитячого сприйняття світу);
- категорія спокою у двох аспектах: спокій-умиротворення та смертельний спокій-небуття;
- трагічне начало (сон-смерть, божевілля Марії як перехід в інший, ірреальний вимір).

Проаналізуємо кожний з названих семантичних рівнів. Перший з них – світлоносна символіка кохання – підкріплюється іманентною характеристикою колискової як прояву вищої материнської любові (зазначимо, що у професійній музиці така колискова переросла у більш глобальну категорію кохання, та саме у такому значенні вже була репрезентована у пісні Левка «Спи, моя красавица» з опери «Травнева ніч» Римського-Корсакова та другій темі побічної партії з увертюри-фантазії «Ромео і Джульєтта» Чайковського).

Така символіка підкріплюється й світлоносним звучанням «любовної» тональності Des-dur, яка саме у Чайковського трактується як символ вічного кохання, що перемагає навіть смерть (згадаємо побічну партію з увертюри «Ромео і Джульєтта», останнє проведення теми кохання в опері «Пікова дама»).

Другий з семантичних вимірів колискової Марії – спокій-умиротворення, символіка дитячого сприйняття світу. У цьому сенсі повернення Марії до «дитячого» стану виконує терапевтичну роль, яка і є одні-

єю з основних практичних функцій колискової, що переслідує ціль заспокоїти дитину, ввести її в благосний сонний стан.

Трагічна семантика колискової Марії напряду пов'язана із сюжетною лінією – смертю Андрія: адже Марія й насправді заколисує його «на смерть». Нагадаємо, що Марія помічає смертельно раненого Андрія, проте не впізнає його, приймаючи за дитину. Почувши голос Марії, Андрій починає кликати її, але вона не звертає на нього уваги і продовжує співати колискову, під звучання якої Андрій і помирає (як зазначалося, такий тип колискових існував і у фольклорі, де пісні з заклинаннями смерті могли співатися дітям-калікам, зайвим дітям з багатодітних сімей тощо; тож колискова, у такому випадку, несла функцію полегшення при переході від життя до смерті). Такий підхід до жанру колискової як, перш за все, жанру лірико-драматичного спрямування був близький і для Чайковського – яскравого представника російського романтизму.

Цікаво розглянути емоційні підтексти колискової Марії з точки зору символіки спокою, який можна трактувати двояко: як спокій умиротворення, що несе смисл психологічного заспокоєння і споглядання – та смертельний вічний спокій. До того ж сам жанр колискової – як прояв спокою-сну – у світлі трагічних обставин опери «Мазепа» розуміється як смертельний спокій: Марія лишається розуму, що метафорично прирівнюється до смерті (згадаємо «*Cogito ergo sum*» – «Думаю, отже існую» Рене Декарта).

Цікаво, що божевілля Марії, репрезентоване саме через жанр колискової, передає відхід від реальності, втечу від складних невирішуваних проблем, які постали перед героїнею. Адже символіка ірреального виміру пов'язана зі сновидіннями, які власне і є виходом у світ ілюзії, прив'язка до якої (з точки зору психології) є захисним механізмом людини, її втечею від реальності.

Парадоксально, але саме в музичному тексті колискової Марії ми не бачимо традиційного набору трагічних інтонацій плачу, типової риторичної фігури *passus duriusculus*, мінорності чи опори на зменшену інтерваліку (як, наприклад, у «Колісковій Єрьюмушки» чи «Піснях і плясках смерті» Мусоргського тощо).

Натомість, в цій колісковій бачимо широкий арсенал виражальних засобів, які грають на світлоносне начало: це інтонаційна символіка «Фаворського світла» (С. Тишко) [12], риторична фігура анабасіс, домінуючий мажор, консонантність. Окрім цього, тут присутні такі нехарактерні для колискової знаки, як довгі «зависання» на дуже високому (!) звуці Ля-бемоль другої октави та звучання тремолюючх скрипок у тому ж високому регістрі, які створюють майже візуально відчутне мерехтіння яскравого і чистого потойбічного світла.

За таким же світлим «сценарієм» розгортається і вербальний текст з традиційним набором ніжних колискових словесних формул: «Спи, младенец мой прекрасный», «Баюшки-баю», «Стану я твой сон лелеять, дрёму сторожить твою» (як бачимо, в жодному слові немає і натяку на трагічне прочитання). Такі, на перший погляд, неадекватно світлі резонанси колискової Марії реалізують на жанрово-інтонаційному рівні, з одного боку, повернення героїні до «дитячого стану» психіки, з другого ж – вихід до «божественного світла», яке супроводжує перехід до іншого виміру буття.

Ця невідповідність підтексту, контексту та музично-вербального тексту формує дисонантний смисловий контрапункт колискової Марії, яка, незважаючи на світлоносне звучання, виконує функцію напруженої кульмінації опери.

Цікаво, що таке нетипове завершення крупного драматичного твору камерним жанром, колисковою, вже було підготовлено в увертюрі-фантазії «Ромео і Джульєтта». Отже, семантика всеперемагаючого світла, яка з'являється наприкінці глибоко трагедійних творів Чайковського, виводить їх фінали до філософського розуміння життєвих колізій і таких глобальних категорій як життя та смерть, кохання та ненависть, світло та темрява. Ці колискові, завдяки складній системі співвідношення тексту, контексту та підтексту, випромінюють значно більше смислів, аніж інші нормативні колискові Чайковського.

У цьому сенсі фінальна пісня Марії постає тихою, але надзвичайно сильною драматичною кульмінацією опери, де всі колізії – завдяки символічній багатомірності жанру колискової – набувають вищого, філософсько-етичного змісту.

З огляду на специфіку образно-символічної структури колискових Чайковського можна дійти висновків щодо *статусу* цього жанру в його творчості. Колискові Чайковського є *високим* «недоторканим» жанром, наділеним «ореолом святості» та значним філософсько-етичним змістом з акцентом на світлій символіці, що долає смерть. Це підтверджується драматургічно важливою функцією його колискових-резюме у крупних творах («Мазепа», «Ромео і Джульєтта»), а також фактом відсутності інтерпретації колискової у сміховому, пародійному вимірі (цю тенденцію бачимо, наприклад, у М. Римського-Корсакова).

1. Асафьев Б. В. *Избранные труды*. / Б. В. Асафьев. – М., 1954. – Т. 2. – 384 с.
2. Будяковский А. П. И. *Чайковский. Симфоническая музыка* / А. Будяковский – Л., 1935 г. – 275 с.
3. Галкина А. А. *Роль романтического мировоззрения в выражении «русской идеи»* / А. А. Галкина // Автореферат на диссерт. – Барнаул, 2010. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/rol-romanticheskogo-mirovozzreniya-v-vyrazhenii-russkoi-idei>
4. Гозенпуд А. *Оперна драматургія П. І. Чайковського* / А. Гозенпуд. – К. : Держ. вид. Мистецтво, 1940 р. – 147 с.

5. Головин В. В. Русская колыбельная песня: Фольклорная и литературная традиции. / В. В. Головин // Автореферат на дисерт. – СПб, 2000. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/russkaya-kolybelnaya-pesnya-folklornaya-i-literaturnaya-traditsii>
6. Іваницький А. І. Українська народна музична творчість / А. І. Іваницький. – К., 1990. – 333 с.
7. Лотман Ю. Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII – начало XIX века) / Ю. Лотман. – СПб. : Искусство СПб, 1994. – 758 с.
8. Мельников М. Н. Русский детский фольклор / М. Н. Мельников. – М. : Просвещение, 1988 г. – 240 с.
9. Нестьев. И. «Мазепа» П.И. Чайковского / И Нестьев. – М., 1959 г. – 55 с.
10. Новалис Фрагменты / Новалис // Литературные манифесты западноевропейских романтиков. – М. : Изд. Моск. университета, 1980. – С. 94–107.
11. Пашина В. П. Народное музыкальное творчество / В. П. Пашина. – С-П. : 2005 г. – 568 с.
12. Тышко С. В. Проблема национального стиля в русской опере. Глинка. Мусоргский. Римский-Корсаков / С. В. Тышко. – К. : ЭП Музинформ, 1993. – 117 с.

Лозова Анна. Специфіка відтворення жанру колискової пісні у творчості П. І. Чайковського (на прикладі колискової Марії з опери «Мазепа»). Статтю присвячено виявленню жанрово-інтонаційних, символічних та драматургічних особливостей втілення жанру колискової пісні у творчості Чайковського, художника романтичного світогляду. Базою дослідження є російська фольклорна колискова.

Ключові слова: жанрова інтерпретація, колискова пісня, «колискова на смерть», романтизм.

Лозовая Анна. Специфика претворения жанра колыбельной песни в творчестве П. И. Чайковского (на примере колыбельной Марии из оперы «Мазепа»). Статья посвящена выявлению специфики жанрово-интонационных, символических и драматургических особенностей колыбельной песни в творчестве Чайковского, художника романтического мировоззрения. Базой исследования является русская фольклорная колыбельная.

Ключевые слова: жанровая интерпретация, колыбельная песня, «колыбельная на смерть», романтизм.

Lozova Anna. The specifics of the lullaby song by Tchaikovsky (on the material of the last Maria's song from the opera "Mazepa"). The article is devoted to the genre-specific intonation of lullaby song in the creation of Tchaikovsky. The analysis based on specific conversion of lullaby genre in Russian folklore tradition.

Keywords: genre interpretation, lullaby song, «lullaby on death», romanticism.