

of the each part is a kind of synthetic code. Completes Symphony unexpected «fabulous chords» playful nature which give the songs the effect of something non-existent, inventions. Symphony rich signs lyrical symphonism.

In the «Chamber Symphony» Oleg Kiva raised a very important topic the opposition of good and evil in the in the aspect of the topic interaction people and society. The counterpoint to this topic is is repentance.

Keywords: chamber Symphony, Oleg Kyva, the concept of repentance, Taras Shevchenko, Nina Matvienko.

Наталья Постоловская

**ЭЛЕГИЯ «ПОРА, МОЙ ДРУГ, ПОРА» А. ПУШКИНА В
ПРОЧТЕНИИ Е. СТАНКОВИЧА (КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ №4
«ПАМЯТИ ПОЭТА», IV ЧАСТЬ)**

Пушкинское стихотворение «Пора, мой друг, пора!» стало источником музыкальных произведений двух ведущих украинских композиторов современности – В. Сильвестрова и Е. Станковича. Каждый из них по-своему «услышал» стихотворение и, следовательно, вывел на первый план какой-то иной из заложенных поэтом смысловых пластов. Отсутствие специальных исследований посвященных сравнению двух музыкальных прочтений поэтического текста А. Пушкина, обуславливает **актуальность** данной публикации.

В. Сильвестров в своей музыкальной версии – «Медитации» из цикла «Тихие песни» – выводит на первый план элегическую жанровую составляющую. Это вполне совпало с аналогичными жанровыми атрибутами стихотворения у большинства исследователей. А на музыкальном уровне проявилось через характерные элегические признаки, получившие у композитора индивидуально-стилевое преломление¹.

Прочтение данного стихотворения Е. Станковичем имеет иное жанровое решение. Как и у Сильвестрова «Пора, мой друг, пора» является частью цикла, но уже не песенного, а симфонического – это четвертая, заключительная часть его камерной симфонии №4 «Памяти поэта». **Цель** данной публикации – рассмотреть IV часть камерной симфонии №4 «Памяти поэта» Е. Станковича как одно из музыкальных прочтений стихотворения А. Пушкина «Пора, мой друг, пора».

¹Подробнее об этом см.: [11, С. 94–101].

Тип исполнительской ситуации (оркестр и вокал), выбор низкого мужского тембра голоса – баритона (ассоциация с мудрым, философичным приятием жизни), медленный темп, приглушенные темные гармонические краски – по этим внешним признакам «Пора, мой друг, пора» Станковича ближе всего соприкасается с жанром монолога (то же мы находим, например, в монологах Бориса Годунова из одноименной оперы М. Мусоргского).

Именно монолог с нашей точки зрения и становится жанровой доминантой музыкального решения Станковича. Это ни в коей мере не противоречит пушкинскому тексту. Анализируя стихотворения Пушкина, («элегия-раздумье» по Григорьяну), исследователи наряду с элегическими признаками оперировали и понятиями, атрибутивными монологу: размышлению, рефлексированию: «...элегическое раздумье сливается с самоанализом, рефлексированием» [12, с. 118].

В музыкальной сфере также встречаются случаи взаимообращения элегичности и монологичности. К примеру, элегия А. Даргомыжского «Я помню глубоко», которая, по мнению музыковедов, представляет собой «интересный опыт переосмысления традиционного жанра элегии в духе лирического монолога» [10, с. 86].

Несомненно, стихотворение Пушкина монологично по своей природе и представляет тип философского монолога, монолог-размышление, который синонимично связан с так называемым внутренним монологом¹. Перед слушателями предстает разговор героя с самим собой, в котором он как будто раздваивается, одновременно «выступая в двух ипостасях – адресанта и адресата» [2]. Такая своеобразная диалогичность отмечается исследователями именно как черта, свойственная внутренним монологам, например:

- Иманов М.: «в ряд важных признаков внутреннего монолога входят диалогический характер внутреннего монолога, отображение духовной коллизии» [8].
- Гусева Г.: «аутодиалог и воображаемый внутренний диалог представляют собой имитацию диалогичности сознания персонажа» [4].

В тексте присутствует не только «Я» («замыслил я побег»), но и открытое обращение к «другому Я» – некому «другу».

Пора, мой друг, пора! покоя сердце просит –

¹ «Другие речевые типы художественных монологов выделяются в зависимости от присущих им функций: монолог-повествование, монолог-сообщение, монолог-убеждение, монолог-рассуждение, монолог-исповедь, лирический монолог, **внутренний или монолог-размышление**» [цит. по : 1].

Летят за днями дни, и каждый час уносит
Частичку бытия, **а мы с тобой вдвоем**
Предполагаем жить, и глядь – как раз умрем.
На свете счастья нет, но есть покой и воля.
Давно завидная **мечтается мне доля** –
Давно, усталый раб, замыслил я побег
В обитель дальнюю трудов и чистых нег.

В рассматриваемом пушкинском монологе диалогичность облечена в очень сложную, внутренне противоречивую форму. В тексте можно выделить две ипостаси «Я»: через само местоимение первого лица единственного числа («мечтается мне доля», «замыслил я побег») и через обращение к себе ассоциативными метафорами («мой друг», «усталый раб»). Но помимо этих отдельных, как будто бы разных «Я», Пушкин вводит еще и их совмещение с помощью местоимения «мы» («а мы с тобой вдвоем»). Получается, что в данном внутреннем монологе происходит и диалог разных «Я», и их одновременное двухголосное слияние внутри «Я» более высокого порядка. Напрашивается вывод, что два внутренних голоса объединены более масштабным уровнем – самым лирическим героем, и являются как бы внутренними голосами в его сознании.

Но Пушкин к такому выводу приводит не сразу. Первая фраза стихотворения вне последующего контекста вполне может восприниматься как обращение к реально существующему «другу», (так же, как и «а мы с тобой вдвоем»). Но во второй строфе проясняются скрытые внутренние смыслы. То, что на самом деле перед нами две ипостаси единого целого, становится очевидным в предпоследней строке «Давно, усталый раб, замыслил я побег», где отождествляются понятия «усталый раб» и «я». По аналогии, и начальное обращение «мой друг» изменяет свою смысловую нагрузку и с позиции всего стихотворения является обращением к себе, к «Я».

Диалогичность монолога Пушкина «Пора, мой друг, пора» стала отправной точкой музыкального прочтения Станковича.

Главным принципом, положенным в основу произведения (как четвертой части, так и всей симфонии) стал непрерывный диалог между вокальной и инструментальной партиями. И если вначале он выявляет себя в поочередном высказывании участников, то далее оба голоса звучат вне четкой координации, как параллельные русла течения мысли.

Несмотря на интонационную общность, вокальная и инструментальная партия индивидуализированы. В сопоставлении низкого (голос) и высокого (скрипки) регистров, разных типов мелоса (ариозно-речитативного и инструментально-декламационного), они – как два варианта протекания

единого процесса, два голоса единого «Я». Баритон, проговаривающий мысли вслух, и семь скрипок в унисон, которые озвучивают то подсознательное, интуитивное, что не может обрести словесную форму и что является материалом для формулирования вербального ряда.

Интонационным источником всей части является характерная романтическая тема вопросительной структуры, на которой композитор особо акцентирует внимание.

Пример 1.



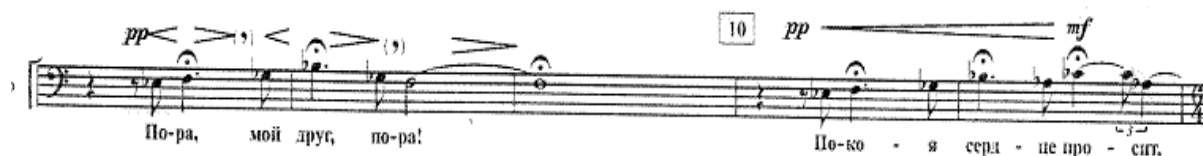
Это эмоциональное восклицание унисона скрипок звучит на три форте в высоком регистре. Усиливает его предельную выразительность очень медленный темп (*molto lento, molto rubato*) и подчеркнутое выделение каждого звука (ферматами и акцентами). Тема представляет собой дважды повторенный вопрос – две идентичные фразы, но с разными окончаниями. Неизменным ядром темы является стремительный взлет на малую септиму, который несет в себе интенцию настойчивости. Противоположную семантическую наполненность неуверенности и сомнений вызывают последующие интонации – нисходящий ход на тритон (в первой фразе) и зависание мелодии на предпоследнем звуке (во второй). Оба варианта окончания являются в ладотональном отношении неустойчивыми – VI и II ступени соответственно (*es-moll*), что создает ощущение тревоги и глубокой обеспокоенности. Важная роль принадлежит также значительной паузе между двумя фразами, благодаря которой нарастает напряжение и максимально привлекается внимание к озвучиваемой музыкальной мысли.

В первых словах стихотворения заложено внутреннее противоречие: первая строка «пора, мой друг, пора! покоя сердце просит» несет в себе одновременно посыл к действию и к смирению. Очевидно, композитор искал такую интонационную форму, которая смогла бы воплотить эту неоднозначность смысловой нагрузки. Поэтому Станкович избирает для этой важнейшей фразы интонацию с вопросительной семантикой, что никак не зафиксировано в тексте Пушкина (наоборот, поэт использует противоположный знак пунктуации – знак восклицания). Найденная Станковичем вопросительная интонация, состоящая из двух противоположных

посылов, как раз несет в себе неопределенность, возможность разных трактовок, то есть саму пушкинскую дилемму, а не одно из ее решений.

Весь последующий тематизм части исходит из этой начальной темы, связываясь с ней то через общую графику мелодии, то через отдельные секундовые или тритоновые интонации, то через общность ритмических формул. Самым близким к основной теме является ее первый вариант в вокальной партии (на словах «Пора, мой друг, пора! Покоя сердце просит»).

Пример 2.



Сохраняя свою метроритмическую структуру, тема изменила интервальный состав и сжалась в диапазоне квинты (а не септимы). Гармонические педали низких струнных, сумрачная баритональная окраска и главное – вербализация привнесли в ее звучание большую конкретность, весомость и сосредоточенность. Тема утратила эмоциональную свободу и открытость, но приобрела углубленность и раздумчивость.

Можно отдельно проследить систему глубоких интонационных связей основной темы и всего последующего тематизма, причем эта близость в одинаковой степени коснулась как вокальной, так и инструментальной партии. *Общие* очертания основной темы просвечивают в вокальных фразах на словах «в обитель дальнюю трудов», «давно завидная...». *Искаженные* интонационные варианты семантически связываются с негативными смысловыми коннотациями, как, например, зеркальное отражение темы на словах «на свете счастья нет» и ракоходное изложение на словах «и глядь – как раз умрем», которая построена на возвратной нисходящей, а не восходящей интонации. А на словах «и глядь как раз умрем» вокальная мелодия представляет собой основную тему в ракоходном изложении и в увеличении.

Инструментальная линия подвержена большему дроблению и вычленению более мелких мотивов, которые в свою очередь становятся основой для дальнейших интонационных трансформаций. Так, например, ямбичность темы (формула: *восьмая – четверть с точкой*) рождает в партии скрипок новые варианты – в виде двузвучных мотивов (*восьмая – четверть*). А общий контур движения темы сжимается в квинтоль¹. Эти и

¹ На словах «летят за днями дни».

подобные им трансформации – проявления метода интонационного прораствания, приводящего к качественным изменениям начального тематизма.

Диалогичность в прочтении Станковича проявляет себя по-разному. Вначале через имитационную перекличку сходных фраз баритона и скрипок, (на словах «пора, мой друг пора, покоя сердце просит»). Затем по принципу ритмической комплементарности (начиная со слов «летят за днями дни»).

Несколько раз на протяжении части композитор «выключает» вокальную линию, в то время как инструментальная звучит непрерывно. Цельные пушкинские строки и фразы, таким образом, разделяются, а медленный темп делает ощутимыми даже однотоковые паузы внутри вербального ряда¹.

Такой прием усиливает ощущение: мысль, «продолженная» в инструментальной партии, словно ищет для своего выражения нужное, точное слово, которое потом и проговаривается. Самым показательным и продолжительным примером подобной работы является десятитактовая пауза в партии баритона после слов «предполагаем жить». Звершающая ее тритоновая интонация мягко подхватывается и неспешно развивается скрипками. Она уже почти растворилась и изжила себя, но внезапная смена динамики, фактуры и тембра (первое включение фортепиано в части) резко нарушает углубленную рефлексию, словно острая мысль, пронзающая своей ясностью. И тут же баритон вербализирует безутешный итог этого размышления – «и глядь – как раз умрем».

Важным для понимания замысла композитора является решение заключительного раздела. Формально это реприза: композитор повторяет первую строку стихотворения (чего нет у Пушкина). Но о репризности можно говорить только благодаря вербальному ряду, музыкально – это качественно новый, итоговый этап развития. Именно музыкальные изменения при повторении текста свидетельствуют об этом. Ладотональный сдвиг из *es-moll* в *des-moll*, взаимные перестановки вариантов темы, акцентирование ламентозных окончаний фраз у баритона окрашивают начальную пушкинскую строку (а у Станковича ставшую и последней) в трагические, прощальные тона.

Переосмысление музыкального материала в репризе – результат коллизий в предшествующих разделах и, в частности, упоминания о смерти («и глядь – как раз умрем»). Вербализации этого вывода предшествует напряженный внутренний процесс, выраженный осколочными фразами скрипок на фоне застывших педалей. Как только баритон озвучивает мысль о смерти, в оркестре возникают сразу несколько тревожных «симптомов»,

¹ Как, например, между «частичку бытия» и «а мы с тобой вдвоем»; «замыслил я побег» и «в обитель дальнюю».

которые, накладываясь друг на друга, образуют стретты разных потоков сознания. Так, в басах фортепиано появляется ритм, намекающий своим остигнутым пульсом на семантику траурного марша¹. Монолитная до этого партия скрипок расслаивается на пять отдельных линий, словно потеряв точку опоры. А на важнейших словах стихотворения «на свете счастья нет, но есть покой и воля» полифонически соединяются искаженный вариант основной темы у струнных басов и катасис трелей скрипок.

Пример 3.

The image shows a musical score for Example 3, titled "Quasi con moto (più mosso)". It consists of several staves. The top staff is for the voice (Canto), with the lyrics: "На све-те счас-тья нет, но есть по-кой и". The score includes dynamic markings such as *mp espr.*, *mp*, *sub.p*, and *pp*. There are also performance instructions like *tr* (trills) and *div.* (divisi). A box with the number "50" is present in the vocal staff. The instrumental parts include strings (V.-c. 1, 2, 3, 4) and a double bass (C.-b. 1, 2), all marked with *p* (piano).

Учитывая, что все это происходит на пианиссимо, последующий отчаянный возглас скрипок на форте воспринимается как выход накопленного напряжения, кульминация. Завершается произведение кратким оркестровым эпизодом, который в котором особенно заметными становятся тревожные интервенции фортепиано. Мелодия скрипок (своего рода перифраз вокального высказывания на словах «летят за днями дни...»), звучит в непривычно низком для себя регистре на фортиссимо и приводит к мощному (все струнные, четыре форте), протянутому (на протяжении пяти такт) си-мажорному трезвучию. Но такое окончание не несет в себе финального просветления, не становится знаком выхода из ситуации. Скорее, наоборот: при

¹ Усиливает резкость и остроту его звучания прием игры «щипком по струнам».

постепенном угасании мажорного трезвучия (от *ffff* к *rrrrrr*) все более явственно проступают (до того – еле слышные) тревожные фортепианные «шорохи» – как сигналы внешнего мира, «жизни мышья беготня».

Таким образом, Станкович не дает однозначного ответа на прозвучавшие в монологе сомнения и вопросы. И в этом его музыкальное прочтение очень сходно с главной идеей пушкинского стихотворения.

1. Гливенкова О.А. Способы организации риторического пространства в монологах героев художественной прозы : автореф. дис. на соиск. научной степени кандидата филологических наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / О. А. Гливенкова. – Тамбов, 2002. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/sposoby-organizatsii-ritoricheskogo-prostranstva-v-monologakh-geroev-khudozhestvennoi-prozy>
2. Гнатишина И. И. Внутренняя структура монолога : автореф. дис. на соиск. научной степени кандидата филологических наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / И. И. Гнатишина. – СПб, 2009. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/vnutrennyaya-struktura-monologa>
3. Григорьян К. Пушкинская элегия (национальные истоки, предшественники, эволюция) / К. Григорьян. – М. : Наука, 1990. – 257 с.
4. Гусева Г.В. Типологические характеристики вербализованной внутренней речи : автореф. дис. на соиск. научной степени кандидата филологических наук : спец. 10.02.01, 10.02.19 «Теория языка» / Г. В. Гусева. – Тула, 2002. // [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/tipologicheskie-kharakteristiki-verbalizovannoi-vnutrennei-rechi>
5. Зинькевич Е. Динамика обновления / Е. С. Зинькевич. – К. : Музична Україна, 1986.
6. Зинькевич Е. Евгений Станкович / Е. Зинькевич // Композиторы союзных республик. – М. : Сов.композитор, 1986. – С. 3–43.
7. Зинькевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича / Е. Зинькевич. – Сумы : Регулярный сад, 1999. – 252 с.
8. Иманов М. К. Психологизм в современной азербайджанской прозе (1960–1980): автореф. дис. на соиск. научной степени кандидата филологических наук / М. К. Иманов. – Баку, 1984. // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://www.dissercat.com/content/psikhologizm-v-sovremennoi-azerbaidzhanskoi-proze-1960-1980>
9. Луніна Г. Дев'ята камерна симфонія Євгена Станковича (до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості) / Г. Луніна // Київське музикознавство: збірка статей. – К., 2009. – Вип. 30. – С. 141–153.
10. Пекелис М.С. А.С. Даргомыжский и его окружение: Исследование. В 3-х томах. / М.С. Пекелис. – М. : «Музыка», 1973. – Т. 2. – 416 с.
11. Постоловская Н. К вопросу о жанровой доминанте «Медитации» из цикла «Тихие песни» В.Сильвестрова / Н. Постоловская // Київське музикознавство: збірка статей. – К., 2013. – Вип. 44. – С. 94–101.
12. Фризман Л.Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова / Л.Г. Фризман. – М. : «Наука», 1973. – 167 с.

Постоловская Наталья. Элегия А. Пушкина «Пора, мой друг, пора» в прочтении Е. Станковича (камерная симфония №4 «Памяти поэта», IV часть). В данной статье рассматривается IV часть камерной симфонии №4 «Памяти поэта» Е. Станковича как одно из музыкальных прочтений стихотворения А. Пушкина «Пора, мой друг, пора». Посредством диалогичности, воплощающей разговор героя с самим собой, композитор акцентирует жанровую доминанту произведения – внутренний монолог.

Ключевые слова: Станкович, камерная симфония №4, внутренний монолог, диалогичность.

Постоловська Наталія. Елегія О. Пушкіна «Пора, мой друг, пора» в прочитанні Є. Станковича (камерна симфонія №4 «Пам'яті поета», IV частина). В статті розглядається IV частина камерної симфонії №4 «Пам'яті поета» Є. Станковича як одне з музичних прочитань вірша О. Пушкіна «Пора, мой друг, пора». Послуговуючись діалогічністю, яка втілює розмову героя з самим собою, композитор акцентує жанрову домінанту твору – внутрішній монолог.

Ключові слова: Станкович, камерна симфонія №4, внутрішній монолог, діалогічність.

Postolovska Nataliya. A. Pushkin's elegy «It's time, my friend, it's time» in a E. Stankovych's interpretation (chamber symphony №4 «In poet's memory», fourth part). This article considers fourth part of E. Stankovych's chamber symphony №4 «In poet's memory» as one of musical interpretation by A. Pushkin's poem «It's time, my friend, it's time» («Pora, moy drug, pora»).

Composer has chosen one poem's aspect of meaning for his musical interpretation and marked dramatic monologue as a main genre. Such decision is «hidden» in Pushkin's text, his poem has monologue nature itself and connected with so-called inner monologue. It's like a lyrics character speaks to himself and this is realized by two «I» faces: first-person singular pronoun («mechtaetsya **mne** dolya» [«I dream a destiny»], «zamyslil **ya** pobeg» [«I devised an escape»]) and a metaphorical appeal to yourself («*moy drug*» [«my friend»], «*ustalyy rab*» [«a tired slave»]). Since both the concepts are matched with each other afterwards («davno, *ustalyy rab*, zamyslil **ya** pobeg» [«I, a tired slave, long devised an escape»]) they become something like inner voices in character's consciousness, making continued dialogue.

This dialogic quality of Pushkin's monologue has become a starting point of Stankovych musical interpretation, because the dialogue between vocal and

instrumental parts turned to main piece's principle. Composer personifies Pushkin's idea – unity of opposites (intention to action and to peace) and creates complicated intonation thesis, which contains contradictions (impetuous rise and limp question). All the musical material comes from this important theme, it's progressing and transforming according to verbal poem's text. For example, distorted theme's intonations are connected to negative connotations (intonations on «na svete schastiya net» [«there is no happiness in the world»], «i glyad» – kak raz umrem» [«we will soon die»]).

Final part repeating displays only on verbal level, in musical meaning it's a new, summarizing development stage. Musical material's redefining becomes a result of collisions in previous parts (death's mention in particular – «i glyad» – kak raz umrem» [«we will soon die»]). External optimistic ending (outstretched major sound) doesn't mean final enlightenment and doesn't solve the problem. Stankovych gives no monosemantic answer to all the questions and doubts of this monologue. And this makes his musical interpretation very close to main Pushkin's idea in the poem.

Keywords: Stankovych, chamber symphony №4, the inner monologue, dialogic.

Екатерина Зина

ЗАГОЛОВОЧНЫЙ КОМПЛЕКС СТРУННОГО ТРИО Ю. ГОМЕЛЬСКОЙ «ГЕРБАРИЙ...МУЗЫКА ВОСПОМИНАНИЙ...» КАК ФУНКЦИОНАЛЬНО-СТИЛЕВОЙ ИНДИКАТОР

Как известно, заголовочный комплекс – это один из ключевых элементов смысловой организации художественного текста. Понятие заголовочного комплекса включает в себя имя автора, собственно заглавие, эпиграф, посвящение, год написания и другие составляющие. Основным компонентом заголовочного комплекса выступает заглавие, которое содержит имя произведения. Как отмечают исследователи, «безымянный, никак не маркированный текст не может полноценно функционировать, дойти до читателя» [6]. Поэтому заглавие занимает наиболее сильную позицию текста. Именно оно формирует установку на восприятие и направляет внимание слушателя, эмоционально воздействует на него, информирует об историческом и национальном контексте, программирует ассоциации. По словам Р. Шумана, «удачно выбранное заглавие усиливает воздействие музыки».

Заглавие содержит в сжатой форме основной смысл художественного произведения и служит ключом к его раскрытию. С одной стороны, оно ориентирует слушателя на сам музыкальный текст, прогнозируя