

ПРОБЛЕМЫ АНАЛИЗА МУЗЫКИ

PROBLEMS OF MUSIC ANALYSIS

В. А. Шуранов, И. Н. Михалёва

Вокальный цикл С. Прокофьева «Три романса на стихи А. Пушкина»: образ поэта в диалоге времён

Аннотация

В статье дан последовательный анализ музыкальной интерпретации поэтического текста на примере вокального цикла С. Прокофьева «Три романса на стихи Пушкина». Особое внимание уделяется характеристике смысловой концепции сочинения С. Прокофьева, переосмысливающего содержательный строй пушкинских стихотворений. Делается заключение, что в итоге музыкально-художественного преобразования главным героем циклического произведения оказывается великий русский поэт, величие, судьба и культурно-историческая миссия которого воплощается через многоплановый диалог времён — исторических эпох, художественных стилей, этапов жизни, времени и Вечности.

Дополнительным в статье является вопрос исполнительской интерпретации — понимания и ориентированного на смысл воплощения. Анализ музыкального текста выявляет осмысленное авторское намерение, последовательно проявляющееся в деталях интонационно-тематического процесса.

Ключевые слова: Прокофьев, Пушкин, музыка и поэзия, музыкальная интерпретация стихотворений, исполнительская интерпретация.

V. A. Shuranov, I. N. Mihaleva

S. Prokofiev's vocal cycle *Three romances on Pushkin's poems*: image of the poet in dialogue of times

Summary

The article provides a consistent analysis of the musical interpretation of a poetic text using the example of S. Prokofiev's vocal cycle *Three Romances on Pushkin's Poems*. Particular attention is paid to the characterization of the semantic concept of S. Prokofiev's work, rethinking the meaningful structure of Pushkin's poems. It is concluded that as a result of the musical and artistic transformation, the main character of the cycle is the great Russian poet, whose greatness, destiny, cultural and historical mission are embodied through a multifaceted dialogue of times — historical eras, artistic styles, stages of life, time and Eternity.

An additional point in the article is the issue of performing interpretation — understanding and meaning-oriented embodiment. The analysis of the musical text reveals a meaningful author's intention, which is consistently manifested in the details of the intonation-thematic process.

Keywords: Prokofiev, Pushkin, music and poetry, musical interpretation of poems, performing interpretation.

Свой пушкинский цикл С. С. Прокофьев создаёт в 1937 году по случаю 100-летия со дня смерти поэта. Трагическая дата в вековой дистанции её осмысления послужила решающей детерминантой в построении художественной концепции сочинения: композитор, отталкиваясь от образности стихотворения, создаёт обобщённый образ самого Поэта — мыслителя, певца, гения от Вечности. Цель статьи видится в определении смысловой концепции сочинения Прокофьева, в направлении которой организуется процесс музыкально-драматургического движения во всём цикле. Дополнительно затрагиваемым оказывается вопрос интерпретации — поиска ориентированных на смысл исполнительских решений.

Образное пространство пушкинских произведений Прокофьев художественно преобразует для того, чтобы не героев поэзии, но самого поэта воспеть от имени нового столетия, от лица мировой и, в первую очередь, русской культуры. Особое отношение к слову сказало ещё до сочинения музыки, когда Прокофьев концептуально формирует пушкинский текст. В отборе стихов, купировке фрагментов, в композиционном расположении уже проступает авторское намерение: запечатлеть в музыкальном тексте романсов новый, дополнительный к поэтическому смысловой пласт¹. Тема «прощания и смерти» выдвигается на первый план цикла, однако не сама трагическая смерть — этот дерзкий удар судьбы — оказывается точкой внимания. Композитор строит свой художественный замысел как череду картин-размышлений о рубежности человеческого времени и миссии поэта перед лицом бескрайних времён бытия². В стихотворениях, которые Прокофьев избирает для обрамления своего цикла, первое посвящено теме воспоминания («Вновь я посетил...»), последнее — теме прощания («В твою светлицу»). В таком окружении и средний раздел цикла воспринимается в дистанционном

обобщении: шутливо ироническое стихотворение поэта лицейских времён читается как ретроспекция, воспоминание. В такой композиции уже сказывается «режиссирующая» мысль Прокофьева. Оттолкнувшись от заданного Пушкиным сопоставления времён (прошлое — настоящее) композитор взглядом от XX столетия обостряет, усиливает в своём сочинении напряжённость культурно-исторической дистанции времён, остроту темы бессмертия. В подчёркнутом контрасте крайних и среднего романсов (Пушкин, но-стальгически вспоминающий, переживающий миг последней разлуки с его дыханием неведомого грядущего, — и Пушкин юный, ироничный, вольнодумный) просматривается мысль иного, нового века: композитор стремится совместить мысли самого поэта о жизни и вечности с современным осмыслением великой миссии русского поэта. В диалог времён российской истории и культуры подключается и иной диалог: национально-русского с общемировым. Великое пространство мировой культуры живёт в избранных Прокофьевым стихотворениях (как и во всём его творчестве) в сочетании образов из античных (пасторальных), рыцарских, «галантных» времён, с родными для него картинами «нив золотых и пажитей зелёных», «уголков земли», символами древних песен и сказаний («светлица», «свечи»).

Для передачи современного взгляда на личность и творчество Пушкина Прокофьев выстраивает свой замысел именно через идею диалога времён. Эта идея оказалась универсальной, поскольку соответствовала как размышлениям самого поэта, так и художественно-историческому взгляду на его творчество от новой эпохи. В вокальном цикле взаимодействие «того» и «этого» времени оказалось многослойным: в избранных стихотворениях присутствуют разномасштабные временные напластования. «Прошлое», всплывающее в «настоящем», в одном случае относилось к «иным годам» человеческой жизни, в других слу-

чаях — к иным временам и эпохам культуры. Прокофьев чутко воспользовался стилевыми отсылками поэта, например, к европейской пасторальной традиции в «Румяной зарёю» или к русскому песенному эпосу в стихотворении «В твою светлицу». Выстраивая уже свою параллель веков (размышления о прошлом от XX столетия), композитор подхватывает и активно развивает лексико-языковую идею Пушкина: обращается к *готовым художественно устоявшимся образам-символам, стилевым формам языка* с тем, чтобы «переселить» их в контекст новой художественной реальности. Этот принцип Прокофьев демонстрирует на музыкально-языковом уровне уже в начальных тактах первого романса: здесь музыка остигательно замирает на ритме, который когда-то лежал в основе старинной баллады³. Композитор обращается не просто к жанру баллады/сицилианы, но к той жанрово-ритмической структуре, которая устойчиво укрепились за образностью воспоминания, порой трагического воспоминания и разлуки. К началу XIX столетия такое обобщение жанра уже было сформировано и осознано, коль скоро Глинка, к примеру, привычно использует его для воплощения пушкинского образа воспоминаний в романсе «Не пой, красавица, при мне». Прокофьев при всей новизне своего языка весьма плотно, как мы увидим, насыщает романсы пушкинского опуса подобными музыкально-лексическими и стилевыми реминисценциями.

Лексико-стилевые напластования помогают композитору создать образ Времени в различных его проявлениях (движение или остановка временного течения, сопоставление настоящего и прошлого, завершение жизненного цикла, ожидание цикла нового) в качестве главного смыслового модуля сочинения. В черед «ипостасей» времени Прокофьев, вслед за Пушкиным, ищет художественную форму выражения идеи надвременья — Вечности после времени, поэзии после поэта...

Три части цикла в последовательности пушкинских стихотворений выстраивают композицию, действительно близкую к симметричной.

Движение поэтического «либретто» можно было бы обозначить через такую последовательность: первая часть — элегическое воспоминание, вторая — ироническая пастораль, третья — элегическое прощание. Однако у Прокофьева выстраивается иная смысловая линия. В музыкальной интерпретации стихотворений создаётся не симметричная, а динамически восходящая композиция, в которой образ поэта запечатлён в трёх «ипостасях»: 1 — прощания, осмысления прожитой жизни, 2 — юности, юмора, поэтических идеалов, 3 — прославления (“Gloria”).

Предлагаемая ниже последовательная характеристика романсов аналогична методу «медленного чтения» — углублённому филологическому пониманию литературного текста, о котором упоминает Д. С. Лихачёв в связи с обучением в университете у Л. В. Щербы [1. С. 53]. В последовательном аналитическом изучении музыкального текста важна остановка внимания на основных смыслоформирующих деталях музыки, которые помогут обнаружить художественную концепцию Прокофьева, а также выстроить смысловой план исполнительской интерпретации вокального цикла⁴.

I. Прощание. Романс «Сосны» сумрачно трагичен; это не единственная, но преобладающая образная его тональность, предопределённая избранной Прокофьевым частью пушкинского текста. Композитор использует только первые строки довольно масштабного стихотворения, словно останавливая повествование в его незавершённости и отсекая пушкинское продолжение со знаменитым возгласом: «Здравствуй, племя молодое, незнакомое!». В романсе нет взгляда вперёд, только в прошлое. Прокофьев использует целый комплекс сложившихся языковых средств, чтобы образ воспоминаний музыкально перевести на образ последнего прощания, ухода из жизни. К названному балладному ритму повествования он добавляет ряд однозначно трагических музыкальных символов, которые звучат на всём протяжении романса. Это *трагическая колокольность* — ею открывается музыкальная картина.

Ровные нисходящие звуки-удары, гудящие и накладывающиеся друг на друга, воспроизводят погребальный перебор. В символике колокольных звонов медленный нисходящий перебор колоколов означал «погружение во мрак», однако нёс в себе и идею Вечности: затухающие звуки уносились вдаль, в иную реальность, замирали в бесконечности⁵ (см. пример 1).

Широкие диссонирующие интервалы, которые использует Прокофьев, дополняют образ ощущением пустоты. Присоединяющиеся в кратную долю такта звуки (в подражание малым колоколам) усиливают картину пустынного погоста, поскольку заводят монотонно, как оцепенение, повторяющийся мотив.

Колокольную траурную символику усиливает нисходящий, медленный, звучащий тяжёлой поступью мотив *catabasis*⁶. Композиторская ремарка *meditativo* не случайно предписана этой усталой поступи: идущий мерными долями шаг повествования/размышления собирает все трагические символы в форму внутреннего монолога.

Первый период⁷ завершается ещё одним нисходящим резюмирующим оборотом — известным музыкально-художественным сим-

волом — «колокольным» оборотом *Предопределения* из до-диез минорной Прелюдии С. Рахманинова (тт. 23–24). Этот короткий оборот мог бы прозвучать и незамеченным для слухового восприятия, если бы не его неоднократное возвращение. Завершается романс подчёркнутым проведением этого оборота — его шестикратным секвенционным повторением!⁸ Воспроизведение известной интонации С. Рахманинова было вызвано, однако, не только драматическим, но и возвышенным строем образности. Как и Рахманинов, Прокофьев следовал в понимании идеи *Предопределения* барочной музыкально-риторической традиции, в соответствии с которой этому образу присуща в том числе и широта, пространственность небес — источника *Предопределения*: в безысходности рока (как часто трактуют вступительную тему рахманиновской прелюдии) пространственной перспективы нет. Именно поэтому Прокофьев с первого же включения этой музыкальной цитаты озвучил её в широком разведении низкого и высокого регистров, а в конце, вслед за Рахманиновым, завершает миниатюру иставиванием звучности в высоком регистре.

1

С. Прокофьев. «Сосны»

Вновь я

по - се - тил тот у - го - лок зем - ли,

Рахманиновская тема стоит на границе иного образного плана романса «Сосны», связанного с идеей *простора и полёта*. Этот образный план создаёт возвышенную параллель теме прощания и смерти, и с музыкально-лексической стороны базируется а) на вокальном распеве широкого дыхания, генетически восходящем к арии, и б) на специфически прокофьевской, неоднократно возникающей в его сочинениях теме, которую можно было бы назвать темой «уходящего времени», последнего отсчёта секунд — отмеряющих время, улетающих в вечность⁹. Простор и полётность пения присутствует в начальной теме, несмотря на то, что большую часть её мелодического пространства занимает нисходящая гамма *catabasis*. «Воздушность» (*air* — воздух) музыки обеспечивается как высокой тесситурой и широким синтаксисом мелодии, так и неизменно восходящей по звукам квартсекстаккорда и замирающей в верхнем регистре остиной «темой времени». Эта тема, ставшая в музыке композитора устойчивым символом, несёт в себе двуединый смысл. Где бы она ни появилась (в завершении сцены «Ромео и Джульетта перед разлукой», в кодах I и IV частей Седьмой симфонии), тема передаёт как внутреннюю сосредоточенность трагического ожидания, так и бесконечную даль полётного утишения/утешения. Тихая звучность (*p*), предписанная композитором, относится и к громкости, и к особому качеству интонирования, «вопрошающему» эту бесконечную даль изнутри сумрачных размышлений. Мотив «уходящего времени» проходит через весь романс, прерываемый лишь «рахманиновской» темой Предопределения. Тема уходящего времени, заворожённо повторяющаяся, может менять свой оттенок, звучать более сумеречно или просветлённо, более оцепененно или эмоционально (при триольном учащении ритма), однако неизменным её образным качеством (кроме прощания) остаётся состояние тихого восхождения, полёта: в последних тактах непрерывно звучащий в романсе мотив замирает на квинте восходящего квартсекстаккорда.

Общий строй музыки оказывается в итоге отличным от тональности пушкинского стихотворения: сказалось различие авторских позиций. Стихотворение Пушкина наполнено теплом личных воспоминаний, поэт говорит от собственного «Я», от открывающихся его взору родных картин. Прокофьев же говорит «из будущего», от лица грядущих «мы», размышляет о поэте (художнике вообще), подводящем итог своей жизни. Два художника — поэт и композитор — оказываются по разную сторону «пушкинского бытия», водораздела времени и вечности: Пушкин ещё перед порогом последнего отсчёта жизни и внутри горячей волны воспоминаний. Прокофьев же — за его порогом, в надвременьи поэта. Не случайно поэтому композитор заменяет тепло поэтического высказывания холодом затихающего в бескрайности полёта: здесь, в конце первого романса, переживаемый рубеж жизни и «после жизни» представлен леденящим чувством прощания-утраты.

II. Юмор, юность и идеалы искусства. Во втором романсе цикла «Румяной зарёю» происходит контрастное переключение в область незатейливого юмора, переход из реальности жизни в условную реальность искусства. Прокофьев обращается к шутливо-ироническому стихотворению юного Пушкина пасторальной образности. При этом из разнообразного пространства пасторали¹⁰ поэт, а за ним и композитор (в исходных образных посылах своей музыки), избирает лишь одну стилистически устоявшуюся в искусстве её разновидность, близкую к стилю бидермайер (нем. — *Biedermeier*). Интересно, что в Россию этот стиль пришёл из Европы именно в пушкинские времена, но, будучи заимствованным, оказался в большей степени стилем декоративным, несущим в себе элементы юмора, иронии, персонажно-театральной условности и идеализации. В стихотворении Пушкина-лицеиста все эти черты оказались даже гипертрофированными, характер изложения приблизился к пародии.

В серединном романсе цикла, где встречаются юный Пушкин и зрелый Прокофьев,

вновь проступают смысловые различия, постулирующие обращение обоих художников к пасторальной образности. Композитора интересовал здесь новый ракурс личности поэта — со стороны его безграничного жизнелюбия, лёгкого и одновременно ироничного мировосприятия, со стороны истинно поэтического, идеализированного отношения к жизни. В стихотворении «Вишня» Прокофьев разглядел некий лучезарный символ высокой пушкинской идиллии, проходящей через всё творчество поэта в образах античных, сказочно-былинных, раннеклассических. Задача композитора по воплощению в романсе светлого таланта Пушкина обозначилась уже в работе над стихом, в сделанных купюрах: Прокофьева интересовали не пикантные фривольности и озорство молодого поэта, но бесконечно юная природа его гениальности¹¹.

Музыка поначалу создаёт впечатление полного единства с иронической тональностью поэтической речи. Музыканты-исполнители найдут немало изобразительно-комических деталей прямой иллюстрации текста: это и подчеркнуто размашистый затакт вступления, и утрированное выделение каждой сильной доли четырёхстопного амфибрахия («шарманочный» вальс) с явно юмористическим дополнением в виде «приплясывающих» восьмых в аккомпанементе пятого и шестого тактов. В этом же ключе осуществляется и «энтузиастический» подъём музыки второго куплета на малую секунду вверх. Кульминацией изобразительности (повторим — иронико-комической образности первого плана) может стать скерцозная середина с образом пастушки на «опасных» ветвях вишни.

Наличие подтекста — иного смыслового плана — подразумевается Прокофьевым изначально именно в связи с нарочитой условностью образного ряда¹², которая задана уже внезапным включением пасторальной сценки вслед затухающей образности прощания и разлуки первого романса. Внутренний, но главный по смыслу, художественный подтекст романса в своём развёртывании проходит не-

сколько этапов. Первый включается с начальными тактов благодаря тому, что композитор оставляет от первого романса жанровую линию ариозного пения. Широкий распев присутствует в мелодии вопреки строгой куплетности музыки, что формирует для исполнителя уже его творческую задачу: утяжелённое акцентирование каждой сильной доли будет способствовать усилению комического эффекта, исполнение же с четырёх- или даже восьмитактовой фразировкой может привнести в музыку лирическую, проникновенную интонацию. Восторженные интонации, которые присутствуют в вокальной партии, способны окрылить мелодию, приподнять её над иронической механистичностью сопровождения. Если исполнители уже в первом куплете (периоде) сделают свой выбор в пользу лирического интонирования, то такое решение может быть продолжено и далее во втором и третьем куплетах. Во втором — лирическому подъёму будет способствовать высотный сдвиг музыки на секунду вверх, а в третьем — оживлённое фортепианное сопровождение, исполненное в духе приподнято-светлых тонов романсов Глинки или песен Шуберта: прямые стилевые ассоциации Прокофьев включает явно ради озвучивания уже не иронического, но искреннего образа гармонии и красоты жизни¹³.

Самое существенное преобразование пасторального образа наступает на третьем этапе, после скерцозной середины и сокращённой репризы — в коде романса. С переходом в Ля бемоль мажор (начиная со слов «Пастушку несчастну...») музыка всё более отдаляется от вербальных значений слов стихотворения. Замирающие в вышине, мерно пульсирующие «холодные» октавы никак не отвечают «страстным» оборотам текста: «Грудь свою страстную... прижал», «вся кровь закипела...». Остаточные октавы верхнего регистра дополняются также устремлёнными ввысь (восходящими) мотивами, гармонизованными хрустально-оцепенелой цепочкой больших мажорных септаккордов. Ирония из музыки исчезает полностью, Прокофьев вновь возвращается к теме уходя-

щего времени, прощального «отсчёта секунд», к восходящему в высь и Вечность образу идеала — солнечного мира пушкинской поэзии. В конце романса между поэтическим текстом и музыкой образуется примечательное противодвижение (инверсия): на словах «любовь прилетела на лёгких крылах» музыка, наоборот, строится исключительно на уходящих вверх («улетающих») интонациях.

III. Gloria. Последний романс («В твою светлицу») концептуально завершает цикл, пишется Прокофьевым в итоговой, финальной функции. Здесь с новой силой сказались авторская позиция композитора, создающего своей музыкой собственный, параллельный смысловой план, отталкивающийся от образности пушкинского стихотворения. Изложенная в нём ситуация последнего прощания трагична по сути. Пушкин, для того чтобы насыщенную эмоцию скорби сконцентрировать под иным внешним планом стихотворения, воспользовался приёмом стилизации — обратился к распространённому в поэзии его времени жанру народной песни¹⁴. Этот внешний план он создаёт просторечными оборотами типа «В твою светлицу», «Вперёд одна...», «Не жги свечей», а также обращением к распространённому фольклорному сюжету. Прокофьев меняет внутренний смысл произведения: музыкальную и главенствующую идею романса он воплощает через жанр романса-гимна.

Тема разлуки всё же не исключается Прокофьевым, ей в большей степени посвящён лаконичный средний раздел («Вперёд одна ...»), иллюстрирующий сумрак ночи. Однако сюжетно-образную канву стихотворения композитор преобразует гимническим строем музыки, выражая тем самым в финале своего цикла чувство величайшей благодарности Пушкину. Основная тема третьего романса словно вырастает из пантеона лирико-гимнических тем Чайковского и Рахманинова. Начало романса вызывает очень близкую ассоциацию с романсом Чайковского «Нет, только тот, кто знал», где тема широкого дыхания мелодических ходов звучит на фоне мерно пульсирующих аккордов,

синкопированно смещённых на восьмую долю (см. пример 2).

Основная мелодия романса «В твою светлицу» по выразительности своей может быть сопоставима с целым рядом прокофьевских лирико-гимнических тем. Её драматургическое развитие выстраивает динамику растущего воспевания. Октавный восходящий скачок, с которого в инструментальном вступлении начинается тема, подхватывается голосом кварты выше, в новой тональности. Третье, тесситурно ещё более высокое проведение вступает в кульминации-репризе в конце романса, когда, вернувшись в основную тональность, мелодия звучит уже в октавном удвоении. В таком полновзвучном кульминационном проведении темы в партии рояля также усматривается традиция Чайковского и Рахманинова: самое яркое гимническое славение у инструмента звучит как широкое внутреннее состояние-ликование.

Драматургическая миссия основной темы третьего романса не ограничивается названными тремя ступенями восхождения внутри романса. Эта линия динамического роста началась раньше, во втором романсе. Как ни парадоксально это может показаться, но интонационный остов *гимнической* темы третьего романса был заложен ещё в основной теме второго романса («Румяной зарёю») (см. схему 1).

Как видно из схемы, речь идет об общей интонационно-контурной основе двух тем, связанной с интервально широким восхождением и последующим постепенным нисхождением. В этой музыкальной «герменевтике» — единстве двух разноплановых тем усматривается важный смысловой подтекст. Гимническая тема финального романса цикла вырастает из мелодии, которая олицетворяет собою некий художественный Абсолют, идеальный мир искусства, собранный из творений великого поэта. Воспетые Пушкиным идеалы, а теперь уже и сама лира Пушкина прославляются музыкой финального романса вокального цикла С. Прокофьева.

Однако гимн — не единственный итог финала. Кульминационное инструментальное

2 С. Прокофьев. «В твою светлицу»

Andante tenero

mf dolce

p

p

В тво-

ю свет-ли - цу друг мой неж - ный Я при хо - жу в пос-лед-ний раз

Схема

проведение темы, прокомментированное Прокофьевым ремаркой *dolce e cantabile*, вскоре утихает. Негромкая звучность и замирающий в последних тактах пульс возвращают слух и память к трагической дате, к завершениям первого и второго романсов — звукам прощания, к образу идеала (пушкинской лиры), который «на быстрых крылах» улетает в Вечность: туда, где он и пребывает как величайшая «светлица» русского искусства, жемчужина мировой культуры.

Задача, которую ставил перед собой Прокофьев в этом цикле, была, казалось бы, несоизмерима со скромными масштабами ка-

мерно-вокального (из трёх романсов) цикла. Взгляд музыканта-поэта на творчество и миссию поэта-стихотворца был уместен в малый, но концептуально выстроенный объём: от переживания утраты до гимнического воспевания. Такое концентрированное высказывание было достигнуто благодаря особому подходу Прокофьева к трём стихотворениям Пушкина — символическим знаменам всей его поэзии.

В камерном духе вокального цикла чувствуется личностная нота Прокофьева. Она была вызвана не только его трепетным отношением

к творчеству Пушкина, но и собственным прикосновением к проблеме «художник и Время», осмыслением уже своего творчества взглядом из мыслимого будущего, глазами грядущего поколения — «младого, незнакомого». Мотив «уходящего времени» не случайно будет неоднократно повторяться в музыке композитора: элегический тон станет частым спутником многих (причём не только лирических) его сочинений, обеспечивая проникновенность их тона и психологическую реалистичность.

Примечания

¹ Д. С. Лихачёв, изучая внутренний мир художественного произведения, писал об авторском преобразовании материала, направленном на создание целостной концепции [3. С. 76].

О концептуальном подходе Прокофьева к работе над собственными сочинениями см. статью А. А. Шуваловой [9].

² Эта тема возникла в творчестве самого Пушкина уже задолго до роковой дуэли — в элегических описаниях осенних пейзажей-прощаний, в воспоминаниях о прошлом.

³ Интересно, что такая же пульсация (четверть — восьмая), дополненная пунктирным ритмом, лежала и в основе сицилианы — жанра, который так же, как и баллада, соединял в себе пение и неторопливый танец. В XVIII–XIX веках намечается взаимное сближение жанров и обогащение этого союза новым художественным напластованием — широким распевом арии. Союз баллады, сицилианы и арии идеально подходил как для озвучивания возвышенных образов (Бах), так и (с усилением повествовательности, роли речевых интонаций) образов элегических, связанных с воспоминаниями (Моцарт, Глинка). Возникшая в жанре интонация возвышенного обращения к дали-высоте или далёкому времени переосмыслила традиционный синтаксис: периодичность, изначально связанная с танцевальным движением, стала озвучиваться как мерный ход повествования, рассказа. В XIX веке эта эволюция баллады/сицилианы привела к рождению музыкальной баллады (Шопен, Брамс), когда к характерной

ритмике прочно присоединились повествовательно-речевые обороты мелодии. На устойчиво сложившемся балладном языковом комплексе стали строиться картины далёкой старины («Старый замок» Мусоргского), образы сумрачного размышления, внутреннего монолога (Прелюдия си-минор С. Рахманинова) [10. С. 118–123].

⁴ Метод «медленного чтения» Л. В. Щербы имеет в музыкознании своего союзника — «традиционное описание музыки и тематических процессов с фабульно-интонационно-психологической стороны» [6. С. 96], включённое, однако, в контекст культурных смыслов («целостный анализ» в его лучших образцах).

⁵ В реальном звучании погребального перебора очередной, более низкий звук колокола брался после затухания предыдущего.

⁶ Примечательно, что риторическая фигура *catabasis* дословно переводится как «нисхождение к основе», тогда как противоположное восходящее движение определено термином *anabasis* — «восхождение к основе». В этой диалектике противоположностей, несмотря на различие движений, заложена идея общей цели конечного движения: жизненный путь человека в своих пределах приходит к первоосновам бытия, соизмерению с ними всех прожитых лет.

⁷ Форма романса — сложная трёхчастная (I часть которой простая двухчастная форма) с лаконичной серединой с сокращением и несовпадением тематического и тонального начала репризы.

⁸ Звучание последнего звена секвенции в увеличении и последующее за ним истончение звуков в верхнем регистре создаёт дополнительные интонационные и образные ассоциации с прелюдией Рахманинова.

⁹ Об этой теме с повторяющейся восходящей интонацией А. Н. Сохор писал следующее: «Настроение романса и его основной образ сосредоточены, как в ядре, в короткой, четырёхзвучной фразе-попевке, которая многократно звучит у рояля. В ней слышится обращённый вдаль призыв, вернее сказать, — вопрос, остающийся без ответа и окрашенный чуть шемящей печалью: «Куда уходит время?..» [7. С. 245].

¹⁰ Пасторальная сфера образов, известная ещё из искусства античности (Буколики Вергилия), внутренне многопланова. Она затрагивает лирический, элегический, эпический строй высказывания, образы пейзажные, сельские, мифологические, наив-

но-юмористические: всё это направлено на воплощение условно-идеализированной, искусственно-абсолютной реальности, принципиально противопоставленной действительности отсутствием каких-либо негативных явлений и образов. Эта незатейливая по форме область искусства несёт в себе, тем не менее, выражение глубоких размышлений о мире и жизни. Не случайно, что образы природы или сельской жизни пасторального искусства нередко ассоциировались с художественным выражением философии пантеизма. А. Г. Коробова отмечает художественную продуктивность пасторальности как модели многих артифициальных воплощений [2. С. 10].

¹¹ Заинтересованному читателю несложно будет провести сравнение полного пушкинского текста стихотворения с текстом, включённым Прокофьевым в свой романс для более скрупулёзного уточнения художественной логики композитора.

¹² Передачу серьёзного через наивное, «взрослого» через «детское» исследователи считают характерной чертой музыки С. Прокофьева [5].

¹³ Третий куплет вызывает близкие ассоциации с начальными песнями из «Прекрасной мельничихи» Ф. Шуберта или, к примеру, с репризной частью глинканского «Я помню чудное мгновенье» («В душе настало пробуждение...»).

¹⁴ Исследователи творчества Пушкина обращали внимание на жанровую природу стихотворения «В твою светлицу» и популярность его сюжета. Поэзия в духе «русских песен» была вообще распространена, начиная с конца XVIII века, печаталась в многочисленных сборниках (авторы — Н. Г. Цыганов, Н. А. Цертелев). О популярности в «народной лирике» сюжета обращения к девушке с просьбой впредь не ждать любимого свидетельствует и «русская песня» М.И. Глинки:

Ах ты, душечка, красна девица,
Не сиди ты в ночь под окошечком,
Ты не жги свечи воску ярого,
Ты не жди к себе друга милого,
Ты не жди. [8. С. 352; 2. С. 114-118].

Список литературы

References

1. *Вербицкая Г. Я.* Оптимизация учебного процесса: роль герменевтики в подготовке специалистов в области театра // Педагогический журнал Башкортостана. — 2011. — № 1 (32). — С. 53–58 [*Verbickaya G. Ya.* Optimizaciya uchebnogo processa: rol' germenevtiki v podgotovke specialistov v oblasti teatra // Pedagogicheskij zhurnal Bashkortostana. — 2011. — № 1 (32). — S. 53–58].
2. *Коробова А. Г.* Национальное и транснациональное в исторической рецепции пасторальных жанров // Проблемы музыкальной науки. — 2015. — № 3 (20). — С. 6–14 [*Korobova A. G.* Nacional'noe i transnacional'noe v istoricheskoy recepcii pastoral'nyh zhanrov // Problemy muzykal'noj nauki. — 2015. — № 3 (20). — S. 6–14].
3. *Лихачёв Д. С.* Внутренний мир художественного произведения // Вопросы литературы. — 1968. — № 8 — С. 74–87 [*Lihachev D. S.* Vnutrennij mir hudozhestvennogo proizvedeniya // Voprosy literatury. — 1968. — № 8 — S. 74–87].
4. *Лобанова А. С.* Об источнике и замысле одного пушкинского фрагмента // Временник пушкинской комиссии. — Вып. 25. — СПб.: Наука, 1995. — С. 114–118 [*Lobanova A. S.* Ob istochnike i zamysle odnogo pushkinskogo fragmenta // Vremennik pushkinskoj komissii. — Vyp. 25. — SPb.: Nauka, 1995. — S. 114–118].
5. *Немировская И. А., Корсакова И. А.* Мир детства у Прокофьева в контексте феномена детства в искусстве // Проблемы музыкальной науки. — 2017. — № 2 (27). — С. 127–134 [*Nemirovskaya I. A., Korsakova I. A.* Mir detstva u Prokof'eva v kontekste fenomena detstva v iskusstve // Problemy muzykal'noj nauki. — 2017. — № 2 (27). — S. 127–134].
6. *Поспелова Р. Л.* Семантические коннотации музыки и моделирование жизненных смыслов // Музыка. Искусство, наука, практика. — 2017. — № 4 (20). — С. 91–102 [*Pospelova R. L.* Semanticheskie konnotacii muzyki i modelirovanie zhiznennyh smyslov // Muzyka. Iskusstvo,

- nauka, praktika. — 2017. — № 4 (20). — S. 91–102].
7. *Сохор А. Н.* Лирика Пушкина в творчестве советских композиторов // Пушкин. Исследования и материалы. Т. V. Пушкин и русская культура. — Л.: Наука, 1967. — С. 234–254 [*Sohor A. N.* Lirika Pushkina v tvorchestve sovetskih kompozitorov // Pushkin. Issledovaniya i materialy. T. V. Pushkin i russkaya kul'tura. — L.: Nauka, 1967. — S. 234–254].
 8. *Фомичёв С. А.* Два ведущих мотива в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» // Фомичёв С. А. Пушкинская перспектива. — М.: Знак, 2007. — С. 335–337 [*Fomichev S. A.* Dva vedushchih motiva v romane B. Pasternaka «Doktor Zhivago» // Fomichev S. A. Pushkinskaya perspektiva. — M.: Znak, 2007. — S. 335–337].
 9. *Шувалова А. А.* О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников) // Проблемы музыкальной науки. — 2016. — № 2 (27). — С. 147–152 [*Shuvalova A. A.* O priyomah raboty S. Prokof'eva nad muzykal'nymi sochineniyami (na materiale vyskazyvanij kompozitora i ego sovremennikov) // Problemy muzykal'noj nauki. — 2016. — № 2 (27). — S. 147–152].
 10. *Шуранов В. А.* Основы художественности музыкального произведения. Анализ и интерпретация. — Уфа: УГИИ им. З. Исмагилова, 2018. — 209 с. [*Shuranov V. A.* Osnovy hudozhestvennosti muzykal'nogo proizvedeniya. Analiz i interpretaciya. — Ufa: UGIИ im. Z. Ismagilova, 2018. — 209 s.].