

УДК 784.3:78.071.2 (477)

Григорьева О. Б.

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

СПЕЦИФИКА КОМПОЗИТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ
И ВОПЛОЩЕНИЯ ЖАНРА БАЛЛАДЫ В ВОКАЛЬНОМ
ЦИКЛЕ Д. Л. КЛЕБАНОВА «ШЕСТЬ БАЛЛАД НА СТИХИ
А. С. ПУШКИНА (НА ПРИМЕРЕ БАЛЛАДЫ «ВУРДАЛАК»).

Григорьева О. Б. Специфика композиторской трактовки и воплощения жанра баллады в вокальном цикле Д. Л. Клебанова «Шесть баллад на стихи А. С. Пушкина (на примере баллады «Вурдалак»). Анализируются основные композиторские методы Д. Л. Клебанова в музыкальном воплощении слова. Рассматриваются структура и содержание вокального цикла Д. Л. Клебанова на стихи А. С. Пушкина. Устанавливаются черты единства и отличия балладного смысло-, формо- и жанрообразования, присущие поэтическому первоисточнику и его композиторской интерпретации. Определяется роль сквозных поэтических и интонационных смыслообразов. Результаты исследования показывают: Д. Л. Клебанова привлекает творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Л. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальный opus.

Ключевые слова: баллада, песня, вокальный цикл, сквозной смыслообраз.

Григор'єва О. Б. Специфіка композиторської трактовки та втілення жанру балади у вокальному циклі Д. Л. Клебанова «Шість балад на вірші О. С. Пушкіна» (на прикладі балади «Вурдалак»). Аналізуються основні композиторські методи Д. Л. Клебанова у музичному втіленні слова. Розглядаються структура та зміст вокального циклу Д. Л. Клебанова на вірші О. С. Пушкіна. Встановлюються риси єдності та відмінностей баладного змісто-, формо- та жанроутворення, притаманні поетичному першоджерелу та його композиторській інтерпретації. Визначається роль наскрізних поетичних та інтонацій-

них змістоутворень. Результати дослідження показують: Д. Л. Клебанова при-ваблює творча особистість автора вірша, про це можливо судити у зв'язку з тим, що композитор при створенні музичної інтерпретації віршотворного першообразу цілісно відтворює риси мистецького методу, художньої мови обраного поета. Разом із тим, у кожному вокальному циклі Д. Л. Клебанова виявляються і своєрідні риси композиторської інтерпретації, обумовлені, в тому числі, реалізацією художнього завдання відтворення індивідуальної манери поета, на чий текст написано даний музичний опус.

Ключові слова: балада, пісня, вокальний цикл, наскрізний змістовний образ.

Grigorieva O. Specific features of ballad genre composing interpretation and realization in the vocal cycle of D. L. Klebanov “Six ballads to poems of A. S. Pushkin” (as an example of “Wurdalak” ballads). Ukrainian composer Dmitri Lvovich Klebanov (1907-1987) came to the music in the 20s of the XX century, possessing a bright giftedness, artistic intuition, indefatigable thirst for knowledge. Throughout his career the composer turned to various genres: opera and symphony, ballet and instrumental concerts, chamber instrumental ensemble, musical comedy and song.

Genre of the vocal cycle appears as a cross in the heritage of D. L. Klebanov. In it, as in other through genres of his creativity (Symphony), there is clearly presented individual style, composer's creative method revealed in their development.

For the vocal cycle D. L. Klebanov chose six songs of A. S. Pushkin. The order of songs is different than in the poetic cycle. The composer converts songs to ballads, guiding by the closest ties of the poetic text with the folk traditions and basing on the heroic epic content of the poems.

Realized genre's name change by the composer not only reveals the depth of the opened nature of Pushkin's “Songs”, but also involves an inevitable change in their interpretation.

Features of the folk world view, where the line between the real world and another world is almost absent, are recreated in the second ballad “Songs of the Western Slavs” (“Pesen zapadnykh slavian” of “Wurdalak” by D. L. Klebanov by the eponymous poem by A. S. Pushkin. The content of this poem goes beyond the reconstruction of Slavic mythology: the poet offers elegant parody of fiction novel genre, traditionally full of mystical horror.

Musical setting of Pushkin's poem “Wurdalak” is described by the system of methods and principles of the composer's interpretation.

For the second ballad, it is typical a particular type of ballad genre, the ballad plot and the ballad hero interpretation, realized by the composer in the aspect of reducing the high content and style, recourse to irony, grotesque presentation and parody, as well as detailed design of the poetic source. This is a kind of

travesty. In order to realize it, D.L. Klebanov uses leitmotifs system. The musical material, which was established as a through semantics (“walking around” topic) in No. 1 (“Yanko Marnavich”) is transferred to the No. 2 (“Wurdalak”), in a modified form (cowardice topic), turning the tragedy into comedy (tragicomedy, “high” style is transformed into a “low” one). The second semantics is related to the intonation complex carrying the semantics of “heroic” thing (typical “ups” by the sounds of arpeggio).

Several stages of cowardice leitmotif establishment are manifested in the process of dramatic development.

1. Stage of cowardice leitmotif establishment: its “proclamation” in verbal and musical series – double variant statement in piano (in the mirror reflection) and vocal parts (twice – synchronously).

2. Among the methods of the composer’s interpretation, the spread of cowardice leitmotif on the other semantics of poetic text (“sweating from fear ...”). The leitmotif of cowardice gradually covers more and more sound and semantic space of piano and vocal parts, it grows, finding the value of inclusiveness.

The ways of the composer’s formation of leitmotifs are different. Basing on its role in the musical drama, leitmotifs should be divided into two groups:

1. Leitmotifs, the intonation and semantic function of which are represented by the composer in “absolute” in originally completed form at the phase of the musical material exposure (“walking around”, the topic of cowardice).

2. Leitmotifs, which go a long way of pre-formation, up to the stage of its intonation and semantic content-feature setting, which is disclosed at the climax phase (anabasis-catabasis – “the wave of horror”, which corresponds to the text “Woe! I am small, I am not strong”, the crystallization beginning of which can be found in the second stanza).

D. L. Klebanov, creating an ironic context in the second ballad by mixing the “high” and “low”, recurses to the synthesis of quasiheroic, church and domestic intonations, genre peculiarities of scherzo, he transforms, transfigures leit-topics, used in the 1st ballad “Yanko Marnavich”. The mystical content makes possible the interpretation of this particular scherzo “with a touch of” grotesque within the genre of dance macabre as the embodiment of bewitching dance, “entailing the hero into the abyss” - the story, typical for the fantastic ballad of the romanticism era.

Ballad logic in the cycle by D.L. Klebanov is based on the re-semanticization of through intonations – symbols. Thus, composer's interpretation of the poetic source is aimed to create an original artistic content, the origins of which are rooted in the depths of Pushkin's text, although they are not directly verbally outlined by the poet.

Keywords: ballad, song, the vocal cycle, semantic formations are defined.

Постановка проблемы. Украинский композитор Дмитрий Львович Клебанов (1907 1987) пришёл в музыку в 20 е гг. XX ст., обладая яркой одарённостью, художественной интуицией, неутомимой жаждой знаний. На протяжении своего творческого пути композитор обращался к различным жанрам: оперы и симфонии, балета и инструментального концерта, камерного инструментального ансамбля, музыкальной комедии и песни. Яркая образность объединена в музыке Д. Л. Клебанова с ясностью высказывания, искренность и романтическая непосредственность чувства — со стройной логикой мысли.

Сочинение вокальных циклов привлекало композитора на всех этапах его творческой деятельности: раннем, охватывающем 1930 е — 40 е гг. — время создания первой из девяти симфоний — представляющим и первый из вокальных циклов — «Три английские баллады на стихи Р. Бернса» (1942). Центральном (1950 е — 60 е гг.), отмеченном поиском «новой психологической выразительности» [6, с. 16], приведшим к интенсивной работе в области камерно-вокальной музыки. За три года (1957 1959) Д. Клебановым было написано шесть вокальных циклов («Басни И. А. Крылова»; песни на стихи Т. Шевченко; вокальный цикл на стихи Е. Хулдена и др.). Поздний этап творчества (конец 60 х — 80 е гг.) максимально ярко раскрыл талант Клебанова симфониста (за этот период композитор написал пять симфоний), повлиявший и на его вокальное искусство. К этому периоду относится написание вокального цикла «Песни западных славян» на стихи А. С. Пушкина (1968).

Следовательно, жанр вокального цикла предстает в качестве сквозного в наследии Д. Л. Клебанова. Это означает, что в нем, как и в других сквозных жанрах творчества (симфония), ярко представлены индивидуальный стиль, творческий метод композитора в процессе их развития. Эволюция композиторского мышления Д. Клебанова, присущих ему способов музыкального воплощения слова представляет интерес для современного музыковедения, затрагивая и исполнительский аспект. Особое значение вышеизложенное приобретает в контексте отечественного вокально-исполнительского искусства, где вокальное творчество Д. Клебанова остается в тени на сегодняшний день.

Актуальность темы исследования. Задача изучения наследия Д. Л. Клебанова — классика украинской национальной музыки, как его целостности, так и сквозных жанровых сфер, представляет акту-

альную задачу современного отечественного музыковедения.

Обращение Д. Клебанова к творчеству различных поэтов сопряжено с выработкой особого подхода к музыкальному воплощению слова. Выбор литературно-поэтического первоисточника не ограничивается в творчестве композитора лишь собственно художественным текстом. Д. Клебанова привлекает и творческая личность автора стихотворения, о чем возможно судить, в частности, в связи с тем, что композитор при создании музыкальной интерпретации стихотворного первообраза целостно воссоздает черты творческого метода, художественного языка избранного поэта. Эти особенности работы над художественным словом проявляются во всех сочиненных Д. Клебановым камерно-вокальных циклах, становясь свидетельством единства художественных принципов и общности методов композиторской работы в процессе музыкального претворения поэтических текстов. Вместе с тем, в каждом вокальном цикле Д. Клебанова обнаруживаются и своеобразные черты композиторской интерпретации, обусловленные, в том числе, реализацией художественной задачи воссоздания индивидуальной манеры поэта, на чей текст написан данный музыкальныйopus.

Анализ последних исследований и публикаций. В современной научной литературе камерно-вокальное наследие Д. Л. Клебанова рассматривается, как правило, в контексте общей панорамы творческого наследия композитора. К творчеству выдающегося харьковского композитора обращались М. Черкашина, И. Золотовицкая, Н. Очеретовская, П. Калашник, И. Драч и другие, но камерно-вокальные сочинения не становились предметом специального исследования.

Цель статьи. Изучение специфики композиторской интерпретации поэтического первоисточника на материале вокального цикла на стихи А. С. Пушкина как характерного образца рассматриваемого жанра. Объектом исследования выступает камерно-вокальное творчество Д. Л. Клебанова, предметом — система принципов, собственных композиторскому претворению стихотворений А.С.Пушкина в вокальный цикл.

Методология исследования базируется на сформированных в музыковедении способах изучения типов взаимодействия слова и музыки, а также интонационно-драматургическом анализе музыкально-словесной целостности.

Изложение основного материала. Жанровое определение, данное Д. К. Клебановым вокальному циклу «Шесть баллад на стихи А. Пушкина», во многом отражает историю создания литературного первоисточника.

Уже в предисловии к изданию поэт вовлекает читателя в изящную литературную игру, полную мистификации и обманных ходов. Само предисловие представляет собой описание интригующей переписки А. Пушкина с «неизвестным собирателем» «песен полудикого племени», издавшим в 1827 г. книгу «*La Guzla, ou choix de Poesies Illyriques, recueillies dans la Dalmatie, la Bosnie, la Croatie et l'Herzegowine*».

По сути, жанр «Гузлы» можно определить как: *pastiche*, мистификацию, романтическую стилизацию под фольклор, один из первых образцов стихотворений в прозе.

Среди официальных жанровых обозначений данных литературно-поэтических «opus'ов» отсутствует жанровое определение «баллада», представленное в вокальном цикле Д. Л. Клебанова. Лишь в письме к А. С. Пушкину П. Мериме называет изданные им песни «балладами», как и «поэмами» [1, с. 532]. Так авторское жанровое имя — песни, закрепленное в изданных циклах П. Мериме и А. С. Пушкина, дополняется такими жанровыми именами, оставшимися в плоскости комментария, как «баллада» и «поэма». Это означает возникновение жанрового синтеза, центральным элементом которого является центральное жанровое имя — «песни», взаимодействующее, однако, с авторскими жанровыми именами второго плана (баллады и поэмы). Исходя из этого, возможна интерпретация песен как некоего *invention* — образца поэзии, удаленного от классических норм.

Реконструируя фольклорный «метаисточник», возвращая ему славянский облик, Пушкин воссоздает мелодику славянской поэзии. Названием он подчеркивает, что данное сочинение — сборник не стихотворений, а именно «песен», написанных в «народной», повествовательной манере. Другими словами, поэт акцентирует фольклорное родство песни и баллады.

Обращаясь не только к материалам национальной истории, но и к национальным источникам этой истории, поэт сообщает фабульной стороне трагедии подчиненную функцию, роль предлога, свободного

пространства для «вольного и широкого изображения характеров», в результате чего жанр «хроники» и жанр «трагедии» оказался смешанным, комбинированным, романтическим, одной из главных черт которого стала «народность».

Это — общая черта стиля позднего Пушкина, которая проявилась и в «Песнях западных славян». По сути, Пушкин явился создателем нового комбинированного жанра и новой стилистико-стихотворной структуры, целью которой было «характерное».

Тот факт, что при написании вокального цикла на основе западно-славянских песен А. С. Пушкина Д. Л. Клебанов избрал то жанровое имя, что оставалось «в тени» определения, данного поэтом, сам по себе свидетельствует о глубине интерпретационного подхода композитора, стремящегося передать сокрытую суть избранных им пушкинских поэтических образцов. Д. Л. Клебанов следовал в своих жанровых определениях за П. Мериме, создавшим поэтическую первооснову цикла, в результате чего возникла музыкальная мистификация, предопределенная французским писателем. Все романтические атрибуты баллады, перечисленные выше, не могли не привлечь композитора.

Таким образом, Д. Л. Клебанов, взяв за поэтическую основу вокального цикла пушкинские «песни», последовал за пушкинским методом внесюжетного построения, позволяющим максимально раскрыть характер героя в процессе развития драматургии произведения. При этом он обратился к жанру музыкальной баллады. В данном случае, в трактовке жанра проявились характерные черты поздней стилистики композитора: насыщаясь симфоническими принципами развития, баллада приобретает черты масштабной оперной сцены.

Важнейшую роль в объединении Д. Л. Клебановым пушкинских баллад в вокальный цикл играет метод ассоциативности, который реализуется путем создания сквозных смыслообразов.

Д. Л. Клебанов чутко уловил специфику «комбинированного жанра», синтезировав жанровые черты баллады и песни, усилив балладность посредством музыки.

Д. Л. Клебанов «вплетает свой голос» в историю создания произведения, которая, как упоминалось выше, стала частью собственно художественного произведения. В соответствии с романтической

традицией, в вокальный цикл «вплетаются» элементы автобиографичности. А это значит, прообразом литературных героев становятся как П. Мериме, А. Пушкин, так и Д. Клебанов. Д. Клебанов добавляет в контекстуальное поле еще один историко-временной срез — XX век.

Для вокального цикла Д. Л. Клебанов избрал шесть песен А. С. Пушкина. Очередность песен иная, нежели в стихотворном цикле. Композитор превращает песни в баллады, руководствуясь теснейшей связью поэтического текста с фольклорными традициями и опираясь на героико-эпическое содержание стихотворений.

Осуществленная композитором смена жанрового имени раскрывает не только глубинность открытой им сущности пушкинских «песен», но и предполагает неизбежное изменение в их трактовке.

Особенности фольклорного мирозерцания, где грань между реальным и потусторонним миром практически отсутствует, воссоздаются во второй балладе «Песен западных славян» Д. Л. Клебанова «Вурдалак» по одноименному стихотворению А. С. Пушкина. Содержание этого стихотворения выходит за рамки реконструкции славянской мифологии: поэт предлагает изящную пародию на жанр фантастической повести, традиционно исполненной мистического ужаса.

Тема вурдалачества, в различных ракурсах рассмотрения, не раз поднимается в цикле «Песни западных славян»: в песне «Гайдук Хризич» образ вурдалака — это мечта о посмертном отмщении недругам; в песне «Марко Якубович» вампир является действующим лицом в реальном мире, в стихотворении «Вурдалак» он представляет собой галлюцинацию, болезненную фантазию.

Музыкальное оформление пушкинского стихотворения «Вурдалак» характеризует система методов и принципов композиторской интерпретации.

Баллада «Вурдалак» в контексте вокального цикла Д. Л. Клебанова уникальна в силу иронического содержания. Подчеркнем, что один из сквозных смыслообразов, объединяющий баллады в вокальный цикл, — это речитация на одном звуке как символ церковно-кладбищенского отпевания. Во второй балладе этот смыслообраз помещен в специфический квази-героический контекст, подвергаясь трансформации в гротесково-скерцозном стиле. В результате он обретает зна-

чение одной из сем страха, вызывая ужас героя (появление форшлага подчеркивает приобретенное интонацией значение «демонического»). В дальнейшем изложении данный смыслообраз будет фигурировать как лейтмотив трусости.

Для второй баллады характерен особый тип трактовки жанра баллады, балладного сюжета и балладного героя, осуществленный композитором в аспекте снижения высокого содержания и стиля, обращения к иронии, гротесковой подачи и пародии, а также большая дробность в оформлении поэтического первоисточника. Это — своего рода травестия. Каковы способы ее достижения?

Музыкальный материал, утвердившийся в качестве сквозного смыслообраза в № 1 («Янко Марнавич»), переносится в № 2 («Вурдалак») в измененном виде, превращая трагедию в комедию (трагикомедию, «высокий» стиль трансформируется в «низкий»). Если лейтмотив «хождений» в 1-й балладе имел систему сакральных значений, будучи связанным с раскрытием трагедии шекспировского масштаба – трагическая вина изначально положительного героя, то во 2-й балладе его воплощение осуществлено через пародию, иронию и гротеск.

Равномерная пульсация как имманентная характеристика лейтмотива «хождений» сохраняется в «Вурдалаке». Но при этом она оплетается целой сетью контекстуальных подробностей, которые кардинально трансформируют смысл данного лейтмотива, а именно:

— «осторожные» ломаные октавы *staccato* на тоническом басу в темпе *Allegro* создают образ учащенного дыхания;

— многочисленные паузы, дробящие вокальную мелодию, выявляют семантику страха;

— мелодическая линия содержит два элемента: 1) восходящее движение, «упирающееся» в седьмую ладовую ступень и «обрывающееся» на ней; 2) последующее «бубнение на одном слове» в нижнем регистре на основе вращательного движения вокруг тоники (данные атрибуты комической скороговорки апеллируют к оперному амплуа буффонного баса), — которые в совокупности составляют «замкнутое пространство», формируют ситуацию невозможности для героя «выйти за рамки» данного сюжетного хронотопа;

— прогрессия фигуры «бубнения» привносит эффект нарастания

панического состояния;

— ладовая неопределенность (нижний мажорный тетракорд дополняется верхним тетракордом натурального минора, широко применяется вторая фригийская ступень), а также многочисленные опевания, которые дублируются в партии фортепиано в измененном виде (с обыгрыванием интервала увеличенной секунды) придают образу Вани новый нюанс — человека, «утратившего ориентиры».

Сочетание этих выразительных нюансов создает характерный «буфонный» образ главного героя.

Второй смыслообраз связан с интонационным комплексом, несущим семантику «героического», Речь идет о характерных «взлетах» по звукам арпеджио (позднее — в виде аккордовых последовательностей), которые ассоциируются с тематизмом Л. Ван Бетховена («Аппассионата»). Обращаясь к этому интонационному комплексу, Д. Л. Клебанов использует принцип парадоксальности или «парадоксальную монтажность» .

Сочетаясь с лейтмотивом «хождений», трансформированным в тему трусости, героический комплекс вступает с ним в конфликт. Результатом действия этого конфликта становится переосмысление героического начала в гротесковом «quasi-героическом» ключе.

В процессе драматургического развития проявляются несколько этапов становления лейтмотива трусости.

1. Этап утверждения лейтмотива трусости: его «провозглашение» в вербальном и музыкальном рядах — двукратное вариантное проведение в фортепианной (в зеркальном отражении) и вокальной партиях (дважды — синхронно).

2. В числе методов композиторской интерпретации — распространение лейтмотива трусости на иные смыслообразы поэтического текста («весь в поту от страха...»). Лейтмотив трусости постепенно охватывает все новые и новые звуковые и смысловые пространства фортепианной и вокальной партий, разрастается, обретая значение всеохватности.

Итак, 1-й метод композиторской интерпретации, связанный с обострением иронии, и 2-й метод травести лейтмотива «хождений» — проявляются в первой же строке, обладая функцией обобщения. Таким образом, первый раздел (заставка) одновременно несет функ-

цію резюме. Это — своего рода «декларация» ключевой идеи песни, которую композитор путем многократного повтора возводит в степень. Изложение концепции на уровне музыкального ряда опережает во времени ее поэтическую экспозицию, что позволяет говорить об использовании метода интонационно-драматургического и семантического опережающего отражения.

Третий лейтмотив, связанный с семантикой колокольности, «вызывает» как спасительный итог и ответ на молитву Вани (пятый раздел «Что же?»).

Четвертый лейтмотив на основе риторической фигуры *anabasis-catabasis* является сквозным, олицетворяя смятенное душевное состояние Вани. Этот интонационный комплекс представляет собой различные сочетания восходящих и нисходящих линий между пластами фактуры (*anabasis* в вокальной партии — *catabasis* в фортепианной партии; *anabasis* — *catabasis* внутри фортепианной партии и т.д.).

Пути формирования композитором лейтмотивов различны. Основываясь на их роли в музыкальной драматургии, лейтмотивы следует разделить на две группы:

1. Лейтмотивы, интонационно-смысловая функция которых представлена композитором в «абсолютно» завершенной форме изначально, уже в фазе экспонирования музыкального материала («хождение», тема трусости).

2. Лейтмотивы, проходящие длительный путь предварительного формирования вплоть до стадии оформления своего интонационно-смыслового содержания-функции, раскрывающейся в фазе кульминации.

К таким лейтмотивам относится *anabasis-catabasis* — «волна ужаса», соответствующая тексту «Горе! Малый я не сильный», начало кристаллизации которой можно обнаружить еще во второй строфе. Сфера «ужасного» проявляется постепенно, путем нагнетания музыкально-образной напряженности.

С началом второй строфы («Бедный Ваня еле дышит») открывается развитие сферы страха, ужаса, порожденного трусостью и буйной фантазией псевдо-героя. Характерный нисходящий ход на септиму, преисполненный значительности в первой балладе (там он соответствовал локальным смысловым кульминациям поэтического текста), здесь (на словах «еле дышит», «вдруг он слышит») более соот-

ветствует музыкальной иллюстрации идиомы страха — «сердце в пятки упало». Другими приемами, подготавливающими кульминационное проведение лейтмотива *anabasis-catabasis*, являются:

— введение «деформированных» увеличенных и уменьшенных последований и аккордов;

— «хлещущие» форшлагги (третья строфа), которые ассоциируются с разрушительным началом — например, свистом ветра или проявлением «демонического»;

— разрастание сферы *quasi egoica* в третьей строфе в виде «искаженных» хроматических арпеджированных «взлетов» у фортепиано (Д. Л. Клебанов сообщает этому разделу черты романтической фантазии, воплощающей в реальность видения, которые больное воображение Вани рисует ему);

— «сужение» «жизненного пространства» главного героя, воплощенное в максимально узком диапазоне вокальных интонаций (уменьшенная кварта).

Кристаллизованный лейтмотив *anabasis-catabasis* представляет собой разнонаправленные арпеджированные пассажи, «врывающиеся» в четвертую строфу («Горе!»). Возвращение равномерной пульсации из лейтмотива хождений сопряжено с кульминацией фантастических видений героя, торжеством сферы ужасного. Репетиции аккордов, «стартующие» от колокольных ударов (*sfp*) синтезируют лейтмотивы трусости (вокальная партия основана на уменьшенной квинте и «традиционных» опеваниях) и колокольности (репетиции «ползущих» по полутонам аккордов на выдержанном басу). Длительные динамические волны (*crescendo* до *forte* — *diminuendo*) усиливают экспрессию звучания этой строфы, являя собой проекцию *anabasis-catabasis* в сфере динамики (*anabasis* соответствует *crescendo*, а *catabasis* — *diminuendo*).

Вся четвертая строфа имеет крещендирующую драматургию. Генеральная кульминация наступает как результат восходящей цепи аккордовых «гроздьев», после истового распева—«молитвы» Вани, прерываемого туттийными аккордами *fortissimo*, перемежаемыми зиянием генеральных пауз.

Динамический «провал», с которого начинается пятая строфа, сопровождается фактурной фигурой, несущей семантику колокольно-

ти (удары больших и малых колоколов). Композитор намеренно «растягивает время» в этом эпизоде, усиливая атмосферу ожидания. Оттяжка развязки усиливает напряжение интриги и придает еще большую остроту ситуации. Реплика в сторону («Вы представьте Вани злость!») сообщает действу эффект театрализации, что еще больше подчеркивает абсурдность ситуации.

Как в первой балладе, так и во второй, картины видений выполняют функцию этапов подготовки кульминации, которая являет собой коду-развязку. Прием «торможения», задержки действия в развязке Д. Л. Клебанов (как и в первой балладе) осуществляет путем введения фортепианных «реплик». Кульминация связана с колокольной трактовкой темы «хождений», данной в увеличении. А окончательное «разоблачение» героя построено на максимально искаженной квазигероической теме в партии фортепиано. Финальная фраза «на могиле...», в интонационной основе которой — реминисценция темы, прозвучавшей в кульминации, также обретает значение лейтмотива — глас вопиющего на кладбище.

Возглас «Горе!» — по сути, приговор горе-герою, который Д. Л. Клебанов соотносит с принадлежащим ему же признанием. На словах «малый я не сильный» возникает интонационно-смысловая арка к первой строке баллады. Так, композитор свершившийся приговор над горе-героем располагает не только в начале («трусоват»), но и в заключительной строке («малый я не сильный»), выступая создателем самостоятельной музыкальной драмы в контексте вокального цикла, проявляя себя как композитор-драматург.

Таким образом, в музыкальном тексте ясно представлены три пласта: иронические «хождения» («низ») и псевдогероика («верх») в фортепианной партии; 3-й пласт — «одушевленный» средний регистр, связанный с вокальным тембром.

Кроме того, композитор использует прием апофатии в сфере музыкального языка, располагая по вертикали и наблюдая в связи с соотношением музыкального и словесно-поэтического смыслообразов (начало 1-й строки событийной части баллады: квазигероическая фанфара в партии фортепиано и смыслообраз трусости в словесном изложении) эффект взаимного отрицания смыслообразных начал. Поэтический текст «отрицает» героическую символику, заклю-

ченную в фортепианной партии. Но с другой стороны, характер изложения собственно музыкального материала также способствует «отрицанию» героики. Д. Л. Клебанов вводит отсутствующий у А. Пушкина прием апофатии в изложение иронического балладного сюжета, усложняя его.

Таким образом, Д. Л. Клебанов, создавая иронический контекст во второй балладе путем смешения «высокого» и «низкого», прибегает к синтезу квазигероических, церковных и бытовых интонаций, жанровых особенностей скерцо, трансформирует, преобразует лейттемы, используемые в 1-й балладе «Янко Марнавич». Мистическое содержание обуславливает возможность трактовки этой специфической скерцоности «с налетом» гротеска в русле жанра *dance macabre* как воплощения завораживающей пляски, «влекущей героя в бездну» — сюжет, типичный для фантастической баллады эпохи романтизма.

Выводы. Осуществленное Д. Л. Клебановым переосмысление структуры поэтического первоисточника обусловлено реализацией творческой задачи сообщения музыкальной концепции иных смысловых акцентов, развития в качестве сквозных тех смыслообразов, которые в пушкинском тексте либо только намечены, либо вовсе отсутствуют. Результатом действия этого конфликта становится преобразование героического начала в гротесковом «quasi-героическом» ключе.

Кроме того, балладная логика в цикле Д. Л. Клебанова основана на пересемантизации сквозных интонаций — символов. Таким образом, композиторская интерпретация поэтического первоисточника направлена на создание оригинального художественного содержания, истоки которого коренятся в глубинах пушкинского текста, хотя и не являются непосредственно словесно изложенными поэтом. В результате поэтический первоисточник и его композиторская интерпретация представляют не только и не столько духовное единство, сколько во многом различные как структурно, так и смыслово художественные феномены.

Перспективы исследования данной темы. Изучение творческого наследия Д. Л. Клебанова — классика украинской национальной музыки — как его целостности, так и сквозных жанровых сфер, представляет перспективную и актуальную задачу современ-

ного отечественного музыковедения. Раскрытие особенностей взаимодействия художественного слова с музыкой в композиторской интерпретации Д. Л. Клебанова позволяет обновить и обогатить исполнительский подход к наследию выдающегося украинского композитора.

ЛИТЕРАТУРА

1. Пушкин А. С. Сочинения: в 3-х томах. М.: Художественная литература, 1985. Т. 1. 718 с.
2. Путилов Б. Н. Фольклор и народная культура. СПб.: Наука, 1954. 239 с.
3. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 1. М.: Музыка, 1972. 148 с.
4. Васина-Гроссман В. А. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. М.: Музыка, 1978. 365 с.
5. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Изд во Академии Наук СССР, 1956. 350 с.
6. Золотовицкая И. Л. Дмитрий Клебанов. Киев: Музична Україна, 1980. 44 с.
7. Платек Я. Непобедимые ритмы. М. И. Цветаева // Я. Платек. Верьте музыке! М.: Советский композитор, 1989. С. 131–188.
8. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

REFERENCES

1. Pushkin A. S. Sochineniya: v 3-kh tomakh [Writings]: in 3 vol. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1985. Vol. 1. 718 p.
2. Putilov B. N. Folklor i narodnaya kultura [Folklore and folk culture]. St. Petersburg: Nauka, 1954, 239 p.
3. Vasina-Grossman V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo [The music and poetic word], part 1. Moscow: Muzyka, 1972. 148 p.
4. Vasina-Grossman V. A. Muzyka i poeticheskoe slovo [The music and poetic word], parts 2, 3. Moscow: Muzyka, 1978. 365 p.
5. Vasina-Grossman V. A. Russkiy klassicheskiy romans XIX veka [The Russian classical romance of XIXth century]. Moscow: Izdatelstvo Akademiy nauk USSR, 1956. 350 p.
6. Zolotovitskaya, I. Dmitriy Klebanov [Dmitriy Klebanov]. Kiyev: Muzychna Ukrayina, 1980. 44 p.
7. Platek Ya. "Nepobedimye ritmy" [Invincible rhythms]. In: Verte muzyke! [Believe the music!] Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989, pp. 131–188.
8. Nazaykinskiy Ye. V. (2003). Stil i zhanr v muzyke [Style and genre in music]. Moscow: VLADOS, 2003, 248 p.