

Ирина Стогний

МУЗЫКАЛЬНО-ПОЭТИЧЕСКИЙ МИР ПОЭМЫ Г. СВИРИДОВА «ОТЧАЛИВШАЯ РУСЬ»:

К ПРОБЛЕМЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ КОНЦЕПТОВ

Концепт — ключевое понятие для областей, имеющих отношение к «языкам» человеческого сознания. Оно находится в поле зрения философов, психологов, лингвистов, культурологов, искусствоведов, изучающих закономерности художественных текстов, в которых отражаются сущностные принципы мышления их авторов. Концептуальное развертывание текста является наивысшим проявлением множественно организованной смысловой палитры произведения искусства. Концепты подчиняют себе все его структуры, обозначают доминанты, проявляясь как знаки, символы, метафоры, мифологемы. В понимании Ю. Степанова, *«концепт — это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»* [7, 43]. Порой только с их помощью можно понять и объяснить смыслы, заложенные в сочинениях композиторов.

Специфика концептосферы Свиридова заключается не только в том, что она разнообразна и многолика, но и в том, что при использовании простых средств возникают сложные смыслы. Склонная к образованию смысловых «сгустков», концептуальная структура музыкальных произведений Свиридова разворачивается как на лексическом, так и на композиционно-драматургическом уровнях художественного целого. В его сочинениях мы можем констатировать глобальные философские концепты: *жизни, смерти, любви, времени, вечности, пути, странничества, духовных исканий, природы, творца-поэта*. Важнейшим является концепт *света*. Пронизывая различные образные сферы, он нередко воплощает духовное воспарение и является драматургической основой многих сочинений Свиридова.

Термин «концепт» в отечественной науке впервые применил философ С. А. Аскольдов-Алексеев в 1928 году в работе «Концепт и слово» [1, 274]. Данная категория оказалась научно продуктивной, указав путь целому меж-

дисциплинарному направлению, связанному с изучением когнитивных основ мышления и познания. Согласно выдвинутому ученым положению, «*концепт проявляется как мысленное образование, замещающее собой некоторое множество предметов, действий, мыслительных процессов одного и того же рода*». С этой точки зрения концептами являются «*понятия, представления*», а также «*чувства, эмоции, иногда даже волевые проявления*» [1, 275].

Продолжив изыскания С. А. Аскольдова-Алексеева, Д. С. Лихачев изложил свое понимание концептосферы применительно к изучению структуры русского языка. По мнению ученого, концепт возникает «*в результате взаимодействия общего значения (слова) с личным жизненным опытом познающего, т.е. не только из самого слова*» [5, 287].

С помощью использования метода концептуального анализа, Е. О. Китаевой был исследован ряд опер П. Чайковского. Автор предлагает определение, согласно которому концепт представляет собой «*интеграцию смыслов, которые не только объемны и целостны, но непременно имеют аксиологическую основу, т.е. соотносятся с истиной, красотой, высшим началом*» [4, 97]. И далее: «*термин концепт употребляют, когда хотят подчеркнуть важность и значимость той или иной константы культуры, как определенной проблемы*» [там же].

В данной статье под концептом понимается широко проявленный смысловой спектр конкретной идеи: от концентрированного ее воплощения, имеющего знаковую форму выражения (характерную лексику), до рассредоточенного, признаки которой существуют во множестве проекций и воплощаются в определенном контексте.

Понятие «концепт» близко понятиям «образ» и «знак». Различие заключается в том, что образ — конкретное воплощение концепта. Образ единичен, концепт синонимичен (имеет множество реализаций). Образ функционирует на уровне сочинения, концепт выходит за его пределы, простираясь на все творчество, существуя в разных формах: от смыслового сгустка (знака, символа) до трудно вычленимой, размытой, но воспринимаемой на интуитивном уровне «разлитости» в произведении или ряде произведений. Иными словами, образ входит в концепт, но не заменяет его, при этом реализация определенного концепта присутствует в форме образа. Знак отличается от концепта лексической «привязкой» к смыслу, когда означающее и означаемое выступают в тесном единстве.

Каждый концепт в музыке Свиридова существует во множестве воплощений. Например, концепт *родина* может быть выражен через образы природы, отчего дома, города, деревни, края; *женское начало* — через конкретного персонажа (Наташу в хоре «Наташа» из цикла «Пушкинский венок»), образ Богородицы (в романсе «Богоматерь в городе», духовных песнопениях «Всепетая Мати», «Пречистая Мати»), а также через такие обобщенные характеристики, как мягкость и лиризм; *свет* — преимущественно мягкий, но порой, трагичный с мистическим оттенком, выражающий сокровенные мысли и чувства композитора, — через тонально-гармоническое развитие, тембровые краски.

Особая роль в творчестве Свиридова принадлежит *двойным концептам*. Они наблюдаются в сопоставлении одного и того же образа в *реальном и мистическом* воплощении. Так, Россия в поэме «Отчалившая Русь» представлена как реальный земной образ, Русь — как образ небесного рая, мистическая страна в виде летящего лебеда. К двойным концептам следует отнести и феномен двойных финалов¹.

Поэма «Отчалившая Русь» — последнее крупное сочинение на слова Есенина, к творчеству которого Свиридов неоднократно обращался. Это драматическая притча, в которой преобладают высокие нравственные смыслы, метафоры, символы. Первая версия сочинения — для тенора и фортепиано, написана в 1977 году, через некоторое время была создана другая — для меццо-сопрано. Премьера состоялась в 1983 году, в исполнении Елены Образцовой и Свиридова.

В поэме «Отчалившая Русь» Свиридов завершил свой миф о России, который всю жизнь мечтал создать. В ее текст вошли отрывки из малых поэм Есенина, называемых «есенинской библией»². По структуре произведение является вокальным циклом, но Свиридов назвал его *поэмой* — этот жанр в большей степени претендует на философскую глубину. «Отчалившая Русь» — полное драматизма размышление о судьбах России. Драматургия поэмы выстраивается из последовательно развивающихся сквозных концептов. Главный из них — *Русь* — представлен многолико: мистически-мифологическая, языческая и православная, мчащаяся птицей-тройкой, Русь уходящая, отчалившая. Иными словами, *реалистическая, мистическая, христианская, апокалиптическая*, но во всех ипостасях — с трагической судьбой.

В сочинении сложно сплелись фольклорное, язычески-крестьянское, мифологическое, сакральное, духовное, православное. Опорой смыслового развертывания служит миф о потерянной Руси. В этой связи принято сравнивать поэму с градом Китежем³, несущем в себе идею вознесения, преображения, гибели-спасения.

Многообразие ликов Руси объединяет сочетание нежной лирики с трагическими картинами русской жизни: идеи складываются в сфере образно-смыслового развертывания произведения. Идея «отчалившей Руси» зародилась еще в «Патетической оратории»: в ней есть и основополагающая для «Отчалившей Руси» колокольная гармония, и православное пение — молитва на слова «Ныне отпускаеши раба твоего» в «Бегстве генерала Врангеля» звучит как панихида по уходящей старой Руси.

Двенадцать частей поэмы представляют собой три микроцикла (им соответствуют номера 1–4, 5–8, 9–12).

Первый микроцикл: «Осень», «Я покинул родимый дом», «Отвори мне страж заоблачный», «Серебриста дорога, ты зовешь меня куда?»

Второй микроцикл: «Отчалившая Русь», «Симоне, Петр... Где ты?», «Где ты, где ты, отчий дом», «Там, за млечными полями».

Третий микроцикл: «Трубит, трубит погибельный рог», «По-осеннему кычет сова», «О верю, верю, счастье есть», «О, Родина, счастливый и неисходный час».

В каждом из них есть вся лексическая система, представленная в других микроциклах, драматургия сочинения выстраивается из последовательно развивающихся сквозных концептов. Их можно обозначить следующим образом:

Осень. За различными ликами осени встают разные образы, смыслы, оттенки восприятия: пейзажная зарисовка (№ 1), светлый храм (№ 5), осенние краски человеческой жизни и тихое прощание (№ 10).

Странничество — основной концепт данного сочинения, он определяет смысл целого ряда номеров (№№ 2, 3, 4, 7, 8).

Русь — концепт, проявляющийся в №№ 5, 11, 12, особенно ярко в № 5, где Русь предстает в сказочно-космическом полете в виде летящего лебедя, а также в двух финалах — №№ 11, 12, противоположных по своему смыслу. Первый — победно-жизнеутверждающий, в духе советских патриотических песен, второй — гимнический, с драматической подоплекой.

Апокалиптическая картина мира (№№ 6, 9) — наиболее трагический концепт поэмы.

Архитектоника цикла выстроена таким образом, что основные контрасты поэмы, обусловленные образно-смысловыми переходами от № 5 к № 6 и от № 8 к № 9 (№ 5 — пятый от начала, а № 8 — пятый от конца), привносят в композицию идею симметрии. Структурно-смысловая четкость поэмы «Отчалившая Русь» сочетается с более сложными сквозными идеями, так или иначе воплотившимися в ее концептуально-символическом языке. К подобным можно отнести соотношение *смерти-бессмертия, гибели-спасения, реального и мистического* (к примеру, картина умирания коня в № 3 — многоликого символа крестьянской России)⁴. Здесь вспоминается повесть Л. Н. Толстого «Холстомер», в которой описана «история лошади», остро чувствующей и страдающей от человеческой жестокости.

Вся палитра явно выраженных и несколько «размытых», но постоянно присутствующих в творчестве композитора смыслов, в целом может быть определена как *всеобъемлющая любовь к окружающему миру на фоне сиротливо-неприкаянного самоощущения* («Я странник убогий», «Топи да болота» в кантате «Деревянная Русь»); казалось бы, ничего, кроме темных красок и ощущений, но это не так: свиридовский свет проникает в самые темные уголки картины бытия.

Наряду с образными концептами существуют и такие, как *песня (песенное) и хор*⁵. *Песенность, пение* в творчестве Свиридова — больше, чем песня. Она — «дух» музыки Свиридова, ее ментальный стержень. Одна из дневниковых записей композитора (1963) гласит следующее: «Настало время искусства духовного, символичного и простого. Песня — вот основа нового, качественно нового в искусстве. Песня и обедня»⁶. Эти слова («песня и обедня»), как пишет Т. Ю. Масловская, определяют *credo* Свиридова, в конце творческого пути явившего такой феномен, как «*Песнопения и молитвы*»⁶ [6, 164].

Песенность, как всеобъемлющее свойство музыки Свиридова, проявляется не только в напевных мелодиях, но и в усиливающих мелодизм терцовых и секстовых дублировках, протянутых концовках фраз (один слог может длиться

несколько тактов), хоровых педалях и, конечно, формах — преимущественно куплетных или простых с вариантным развитием.

Первый номер поэмы «Отчалившая Русь» — «Осень» — представляет картину крестьянской Руси в виде пейзажной зарисовки. В этом номере складывается лексика цикла, все характерные элементы, которые будут развиваться дальше.

Важнейший знаковый элемент цикла — интонация кварты, благодаря богатству заложенных в ней выразительных возможностей перерастает значение интервала, обретая роль символа. В данном сочинении она преимущественно нисходящая, «опрокинутая». В гармонической палитре сочинения особая роль среди диатонических септаккордов принадлежит малому минорному. В картине осеннего пейзажа (№ 1) он смягчает мрачные краски убого пейзажа пробивающимся светом. Одновременное сочетание в нем темных и светлых звучаний отражает глубинное взаимодействие целого ряда концептов: жизни и смерти, духовного пути, различных ипостасей трагической Руси. Своеобразным символом Руси, связывающим воедино ее различные лики, выступают колокольные звучания — порой мерные, едва слышные, порой нежный «малиновый звон», а порой мощный набат. Остается добавить использование преимущественно медленных темпов и вариантного принципа развертывания напевов, дополняющих внешне статичную, но полную внутреннего динамизма картину (пример 1).

Пример 1. № 1. «Осень»

Очень медленно ♩ = 58-63

Голос

а tempo
p port.

Ти - хо в ча - ще мож - же - ве - ля по об - ры - ву.

Ф-п.

poco tenuto

p dolce

piu p

О - сень - ры - жа - я ко - бы - ла - че - шет гри - ву. Над реч - ным по-

port.

simile

Картина осени открывает и № 5, название которого — «Отчалившая Русь» — совпадает с названием поэмы. Однако на этот раз она связана с обликом православной Руси — на фоне осеннего пейзажа вырисовывается светлый храм.

Пример 2. № 5. «Отчалившая Русь»

mf
Зем - ля мо - я зпа - та - я! О-

dim.
-сен - ний свет - лый храм! Гу - сей крик - ли - вых ста - я не-

p

Мистический колорит, который постепенно возрастал в предыдущих номерах (№№ 2–4), здесь обретает значение главного содержательного оттенка: Русь предстает в сказочно-космическом полете в виде летящего лебедя. Но это не фантастическая картина, а сновидения. Напев псалмодического типа сочетается с легким мерным движением. Отсутствие мелодического развития, «отягощенности» яркими эмоциями создает эффект «парения» лебединых крыльев. Отрыв от земли и земных печалей, полет духа, стремление в «небесный сад», преображение души — главный смысл данного номера. Это картина мистической Руси.

Осень человеческой жизни, ее печально-светлый закат воплощен в десятом номере цикла — «По осеннему кычет сова». Это прощание и уход.

Номер основан на распевной мелодии, ей присущ мягко-печальный и густой лиризм, усиленный сплошным терцовым движением в фактуре сопровождения.

Если осень — сквозной концепт, открывающий каждый микроцикл, то тема странничества получает развитие в первом и втором микроциклах: № 2 «Я покинул родимый дом», № 3 «Отвори мне, страж заоблачный» и № 4 «Серебристая дорога, ты зовешь меня куда?», а далее в № 6 «Симоне, Петр... Где ты?», № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» и № 8 «Там за Млечными холмами».

Пример 3. № 2. «Я покинул родимый дом»

p
Я по - ки - нул ро - ди - мый дом, го - пу - бу - ю о -

Важную смысловую роль играют тональные связи (№№ 2 и 3, 6 и 7, 9 и 12), а также прием удлинения звука в конце каждой фразы с «педализацией» заключительного звука. Характерный колорит в № 2 «Я покинул родимый дом» (пример 3) добавляет свободное дыхание, неподвластное тактовому ритму, дление, независимое от сложившейся фразировки, распевный характер интонаций. Широко применяемая в цикле колокольность обретает звучность колокольчиков, закладывается образ мчащейся тройки, «птицы-тройки». Интонационные связи между номерами вполне объяснимы: «Отвори мне, страж заоблачный, голубые двери дня» — это мир божественного, небесного; дом был покинут («Я покинул родимый дом») ради этих «голубых дверей».

Пример 4. № 3. «Отвори мне, страж заоблачный...»

Очень медленно $\text{♩} = 44$ Широко $\text{♩} = 50$
p poco espr.

От-во-ри мне, страж за-об-лач-ный, го-лу-бы-е две-ри дня.

*) (колокольность)

pp *pp dolce* *p*

con. Ad.

Музыка № 3 (пример 4) опирается на распевные (романсовые) интонации, близкие номеру № 2. Напев сопровождается хоральной фактурой, которая придает звучанию молитвенный характер. Трагично, словно набат — то отдаленный, то приближающийся, — звучат мерные удары колокола. В этой части появляются и другие образы, постепенно перерастающие в концепты, например, смерти (картина умирания коня). В этом же номере впервые показана мистическая Русь, предстающая в виде звездного пути, а далее — летящего лебедя (№№ 3–5).

«Серебристая дорога, ты зовешь меня куда?» (№ 4) продолжает тему странничества, поиска «голубых дверей», «врат господних». Цель пути раскрывается в последней фразе: «Может быть, к вратам господним сам себя я приведу». В этом номере усиливается мистический колорит, заданный образами предыдущей части (пример 5).

Пример 5. № 4. «Серебристая дорога...»

Неровно, свободно, как каденция $\text{♩} = \infty 40$ *pochissimo allegro*
pp *fort.* *pp.* *fort.*

Се-реб-ри-ста-я до-ро-га, ты зо-вешь ме-ня ку-да!

p *mp* *mf* *c. parte*

Ad. *Ad.*

Интонационно этот номер близок первому, являясь его своеобразной «репризой» (на это указывает сходство интонаций и тональностей: в № 1 *e-moll*, в № 4 *G-dur-e-moll*; двойственная тональность и ладовая переменность, свободное ладотональное «скольжение» создают красочную палитру «серебристой дороги» в мерцающих тонах). Как и первый, четвертый номер сопровождают редкие удары колокола.

Концепт *странничества* обретает новый смысл в № 6 «Симоне, Петр... Где ты? Приди» (пример 6), кроме того, он открывает евангельскую тему, которая в скрытом виде уже проявлялась в предыдущих номерах поэмы.

Пример 6. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Музыкальный пример 6. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Темп: Медленнее ♩ = 63. Характер: Медленно, скорбно ♩ = менее 40.

Динамика: *pp esp.*, *port.*, *rit.*, *p*, *morendo*, *pp c. parte*.

Литературный текст: "Си - мо - не, Петр... Где ты? При - ди".

Это драматическая притча, метафора, представленная в виде сцены с тремя действующими лицами: Симоном-Петром, Иудой и самим автором. Впереди автора идет Симон-Петр, позади него — Иуда. Автор обращается к Петру со словами: «Где ты?» и слышит ответ: «Там, впереди». Однако вместо Петра появляется «рыжий рыбак», который оказывается Иудой, и на вопрос автора: «Друг... ты откуда?» отвечает: «Шел за тобой». Драматическое действие протекает на фоне тяжелых ударов колокола, символизирующих вечность. Вокальная стилистика характеризуется речитативными, преимущественно терцовыми, интонациями (пример 7). Специфика терцовых интонаций, звучащих в этом цикле, заключается в акцентировании драматической семантики. С наибольшей силой это проявится в № 9, о чем будет сказано далее.

Пример 7. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Музыкальный пример 7. № 6. «Симоне, Петр... Где ты? Приди»

Темп: Быстрее ♩ = 63. Характер: *roco accel.*, *ff port.*, *accelerando*, *fff ten.*.

Динамика: *ff port.*, *sub. ff*, *c. parte*.

Литературный текст: Крик - нул - и гром - ко възды - бил - ся мрак.

Обращает на себя внимание и квартовая интонация. Иначе ритмизованная и в другой тональности, она звучала ранее в № 5, где была «летащей».

В № 6 «опрокинутая» кварта звучит трагично: «крикнул, и громко вздыбился мрак» (см. пример 7). В виде мерных аккордов выступает колокол. Свиридов опускает последнюю строфу, в которой описывается катастрофа, случившаяся в мире после предательства: весь трагизм выражен в музыке. Возможно, по этой причине композитор не включил следующие строки есенинского стиха:

*Рухнули гнезда
Облачных риз.
Ласточки-звезды
Канули вниз.*

Развитие идеи странничества, поиска пути продолжается в № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» (пример 8). Вновь вопрошание: «Где ты?»

Пример 8. № 7. «Где ты, где ты, отчий дом»

Медленно, тяжело, драматично ♩ = 46-48

Где ты, где ты, отчий дом, грев-ший

спл - ну под буг - ром? Си - ний, си - ний мой цве - ток, не - при-

Драматическая основа этой части связана с чувством ностальгии по отчужденному дому. Нисходящая кварта воплощает тягостные размышления, сопровождаемые мощным и трагично звучащим набатом. Единая тональность с предыдущим № 6 (g-moll) связывает два вопрошания: «Симоне, Петр... Где ты?» и «Где ты, где ты, отчий дом».

«Там за млечными холмами» (№ 8) является ответом на вопрос. Это вновь мистическая картина, сон. Во сне являются души предков: «В вихре снятся сонм умерших, молоко дымящий сад. Вижу, дед мой тянет вершей солнце с полдня на закат» (пример 9).

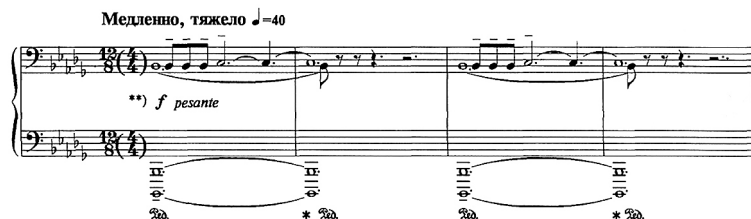
Пример 9. № 8. «Там за млечными холмами»



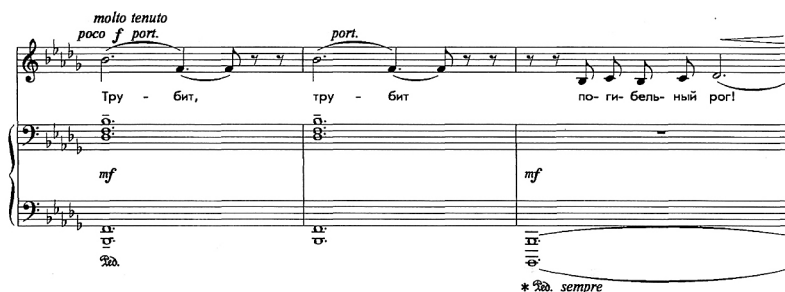
Композиционно этот номер представляет собой репризу второго микроцикла, переключаясь с «космизмом» № 5 — «Отчалившая Русь». Мелодия напева ритмизована исключительно четвертями, благодаря чему она обретает особую ровность и гимничность. Колокола здесь праздничные, звонко-переливчатые, нежно-прозрачные.

«Трубит, трубит погибельный рог» — этим резко контрастным номером открывается третий, наиболее трагедийно окрашенный, микроцикл (№№ 9–12). В нем преобладает концепт смерти, апокалипсиса, впервые представленный в № 3 («Отвори мне, страж заоблачный»).

Пример 10. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог». Вступление



Пример 11. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»



Ключевые слова — «Никуда не уйти вам от гибели, никуда не уйти от врага». Стилистика этого номера воспроизводит элементы, уже встречавшиеся в цикле, главным образом, преобладающую в мелодии нисходящую кварту. Этот интервал уже использовался в № 6 на словах «Крикнул и громко вздыбился мрак», а также в № 7 — «Где ты, где ты, отчий дом». Выразительность ко-

локола, усиленная ритмической фигурой трех восьмых (ритм судьбы), имеет погребальный колорит (пример 12).

Пример 12. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»

Появляющаяся в кульминации нисходящая терция адресует к № 6 «Симоне, Петр... Где ты?» В № 9 она звучит как ответ: «Вот он, вот он с железным брюхом» (пример 13). В первом случае вышедший «рыжий рыбак» оказался Иудой, во втором случае — некто «с железным брюхом». Возникает ассоциация с «железным гостем» из «Поэмы памяти Сергею Есенину». И это уже другая опасность, подстерегающая Русь⁸. Удивительна сама по себе связь библейского символа предательства с нарастающей трагедией обезличивания и обезчеловечивания.

В данном случае о терцовой интонации можно говорить не только в связи с проявлением песенного начала, бесспорно, имеющего место, но и с трагическим осмыслением происходящего.

Пример 13. № 9. «Трубит, трубит погибельный рог»

Первый финал — № 11 «О, верю, верю, счастье есть».

Концепт родины представлен гимном, в основе его напева лежит восходящая кварттовая интонация, но она смягчена колоритом натуральных септак-

кордов, лирикой мажорных тонов, светом пентатоники, перезвоном колоколов («Звени, звени, золотая Русь»).

Второй финал № 12 — «О родина, счастливый и неисходный час!» (пример 14) — написан на стихи из есенинского цикла маленьких поэм «Октоих».

Второй финал представляет собой сложный образ, в котором сплетаются разные импульсы. С одной стороны, это тоже гимн с восходящей квартой, однако он не лишен драматических красок, да и колокол постепенно наполняется трагедийными тонами, близкими к рахманиновским.

Пример 14. № 12. «О родина, счастливый и неисходный час!»

The musical score for Example 14, No. 12, is written in B-flat major (two flats) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a bell solo in the right hand, marked *poco marcato* and *p*, and a bass line in the left hand, marked *dim.* and *pp leggiero*. The vocal line has lyrics in Russian: "ро - ди - на, счаст - ли - вый и не - ис - ход - ный час! Нет". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Впервые в этом цикле колокол становится главным звуковым образом. До сих пор он выступал в роли сопровождения, теперь — главный носитель идеи, чему способствуют продолжительные колокольные соло. Между куплетами гимна звучат большие колокольные «соло» фортепиано. К концу сочинения достигается грандиозная мощь торжествующей колокольности. Этот финал неоднозначен, несмотря на слова о счастливом часе, однако осмысливаемом композитором драматично: об этом говорит густая, бурлящая, клокочущая колокольность, подкреплённая тональностью *cis* и «рахманиновской» фактурой.

Завершая краткий анализ, следует подчеркнуть, что целостная концепция сочинения создана с помощью сквозных смысловых линий. Они представлены постепенным нарастанием, с одной стороны, мистически-мифологического, с другой стороны, духовно-православного образа Руси и ее трагической истории. В целом ей соответствует Русь с ее представлениями о полете душ умерших предков, полете самой Руси в виде птицы-тройки и белого лебедя. В № 6 «Симоне, Петр... Где ты?» наступает перелом, в № 7 «Где ты, где ты, отчий дом» — потеря, гибель отчего дома; № 8 «Там за млечными холмами» — радостное приятие мира, звон колоколов, но это... сон, в нем летают души умерших предков, олицетворяющих отчавившую Русь. Трагическая

картина мира представлена в апокалиптическом № 9 «*Трубят, трубят погибельный рог*», а № 10 — прощание и тихий уход, печальный и скорбный. Завершают цикл два противоположных по своему смыслу финала. Один из них (№ 11) воплощает радостное приятие бытия, веру в счастливое будущее. Второй (№ 12) обладает двойственным смыслом, поскольку поэтический текст и музыка разнятся: словесный гимн постепенно наполняется глубокой тревогой, трагическими импульсами, воплощенными в музыке. Не случайным представляется и использование единой тональности (cis-moll) второго финала и № 9 «*Трубят, трубят погибельный рог*».

Осмысление творчества Г. Свиридова с концептологических позиций дает возможность целостно взглянуть на художественный мир композитора, помогают раскрыть картину мира великого русского композитора XX века.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. Москва, 1997. С. 274.
2. Аркадьев М. А. Композитор и трансценденция // Музыкальная академия. 1996, № 1. С. 3–4.
3. Аркадьев М. А. Лирическая Вселенная Свиридова // Русская музыка и XX век. Ред.-составитель М. Г. Арановский. Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. С. 251–264.
4. Китаева Е. О. Оперы П. И. Чайковского 1880-х годов: поэтика трагического. Волгоград, 2012. С. 97.
5. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность от теории словесности к структуре текста. Антология. Москва, 1993. С. 280–287.
6. Масловская Т. Ю. Георгий Свиридов: сакральное и мирское // Христианские образы в искусстве. Сб. трудов № 170. Вып. 1. Москва: РАМ им. Гнесиных, 2007. Вып. 1. С. 159–171.
7. Степанов Ю. С. Концепт // Степанов Ю. С. Константы: Словарь русской культуры: 3-е изд. Москва, 2004. С. 43.

REFERENCES

1. Askol'dov-Alekseev S. A. Koncept i slovo // Russkaya slovesnost'. Ot teorii slovesnosti k strukture teksta [Concept and word // Russian literature. From the theory of literature to the structure of the text]. Anthology. Moscow, 1997. P. 266–279.
2. Arkad'ev M. A. Kompozitor i transcendenciya // Muzykal'naya akademiya [Composer and transcendence // Music Academy]. 1996, No. 1. P. 3–4.
3. Arkad'ev M. A. Liricheskaya Vselennaya Sviridova // Russkaya muzyka i XX vek [Sviridov's Lyrical Universe // Russian Music and the twentieth century]. Edited by comp. M. Aranovsky. Moscow: State Institute of Art Studies, 1997. P. 251–264.
4. Kitaeva E. O. Opery P. I. Chajkovskogo 1880-h godov: poetika tragicheskogo [Tchaikovsky's Operas of the 1880s: Poetics of the Tragic]. Volgograd, 2012. 209 p.
5. Lihachyov D. S. Konceptosfera russkogo yazyka // Russkaya slovesnost' ot teorii slovesnosti k strukture teksta. Antologiya [Conceptosphere of the Russian language // Russian literature from the theory of literature to the structure of the text. Anthology]. Moscow, 1993. P. 280–287.
6. Maslovskaya T. Gergij Sviridov: sakral'noe i mirskoe // Hristianskie obrazy v iskusstve [Georgy Sviridov: sacred and secular // Christian images in art]. Sb. trudov № 170. Vyp. 1. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2007. P. 159–171.
7. Stepanov Yu. S. Koncept // Stepanov Yu. S. Konstanty: Slovar' russkoj kul'tury: 3rd ed [Concept // Stepanov Y. S. Constants: Dictionary of Russian culture]. Moscow, 2004. 992 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Двойной финал существует, например, в «Патетической оратории», «Отчалившей Руси». Кантата «Ночные облака» известна в двух редакциях. В первой редакции кантату завершал благодарный номер «Несказанный свет», во второй финалом стал «Балаганчик» (полная противоположность предыдущему финалу), а «Несказанный свет» оказался первым номером в цикле «Песни безвременья». В реальности оказалось два финала — свой собственный в каждой редакции.

² Известно, что поэт, претендуя на роль пророка, хотел уйти от старого вероучения и создать собственную «есенинскую библию» в поэме «Инонии», вот первая ее строфа:

*Не утрашуся гибели,
Ни копий, не стрел дождей, —
Так говорит по Библии
Пророк Есенин Сергей.*

³ Согласно трактовке М. Аркадьева, град Китеж и древняя мифология характеризуются тем, что земля и небо отражают друг друга, «опрокинуты» навстречу друг другу [2], [3, 267].

⁴ Образ летящих коней присутствует и в «Патетической оратории» («Радуга, дай лет коням»).

⁵ Хор занимает высокую ступень в смыслообразовании сочинений Свиридова. Хор — не просто состав, и даже не просто национальная, в частности, православная традиция пения, это идея, смысл, носитель национального в картине мира композитора. Свиридов — певец родины, и хор, как носитель народного сознания, является не только исполнителем, но символом.

⁶ Цит. по: Масловская Т. [6, 164].

⁷ Такое отношение к песне проистекает из православной традиции, в которой пение наделяется особым сакральным смыслом. Мы это видим в ряде православных молитв, обращенных к Богородице, например, в таких словах: «О, *всепетая* Мати, Пресвятая Богородице». Слово «всепетая» несет в себе смысл неизмеримо более высокий, чем песня в обыденном смысле слова («*Поюще* Твое Рождество, хвалим Тя»). Эта «всепетость» воплотилась у Свиридова.

⁸ В одном из заключительных номеров «Поэмы памяти Сергею Есенина» — «Я последний поэт деревни» — «железным гостем» назван трактор, который, согласно есенинской картине мира, предстает отрицательным символом, губящим старую патриархальную, но дорогую сердцу поэта Русь.