

«НОЧНОЙ ЗЕФИР» А. С. ПУШКИНА: ПОЭТИЧЕСКИЙ ОБРАЗ В РОМАНСАХ РУССКИХ КОМПОЗИТОРОВ

*Что это такое? – волшебная картина, фантастическое видение или музыкальный аккорд, раздавшийся с вышины?..
В гармонической музыке этих дивных стихов не слышно ли, как
переливается эфир, струимый движениями ветерка,
как плещут серебряные волны бегущего Гвадалквивира?..
Что это – поэзия, живопись, музыка?
В. Г. Белинский¹*

узыкальность этого стихотворения поистине удивительна. Пушкин словно бы сам озвучил свой поэтический опус, дав ему, помимо прочего, подзаголовок «Испанская песня»². Насыщен звуками уже внешний образный ряд: ночная природа, шум Гвадалквивира, инсценированное пение серенады. Привычные для поэзии средства «инструментовки» стиха (ритмика, фоника) показали здесь Пушкину недостаточными, коль скоро он обращается к элементам языка другого искусства – жанровым, композиционным, исполнительским средствам музыки. Во многом благодаря именно им возникло художественно многослойное сочинение, в котором за внешним образным рядом выстраивается глубокий философский подтекст. Пронизанная музыкой художественная иерархия «Ночного зефира» открывает специфические пути к его смысловым подтекстам, даёт важную установку (цель) статьи: выявить центральную идею сочинения, побудившую Пушкина обратиться к средствам музыкального языка, а русских композиторов (М. Глинку, А. Даргомыжского и Н. Метнера) откликнуться на эти музыкально-языковые (по сути – смысловые) «подсказки» поэта при создании новой художественной реальности – романса³.

Художественные средства музыки в пушкинском стихотворении

Используемые Пушкиным «музыкальные» средства в «Ночном зефире» можно разделить на две группы: 1) типичные, обусловленные

родством поэзии и музыки, и 2) специфические, сознательно введённые поэтом именно в этом стихотворении. Типичные связаны либо с организацией временного развёртывания текста (ритмика, метрика, синтаксическое строение), либо с фоникой стиха. К этим общим для поэзии музыки средствам мы будем обращаться в целях дополнительной аргументации. Основные же смыслы стихотворения, а затем и музыкальные подтексты, попробуем вывести из сознательно использованных Пушкиным музыкально-языковых (структурных и жанровых) компонентов, перетёкших затем в музыкальные тексты и подтексты романсов. Самые очевидные из них – обращение к жанру/форме рондо, жанрам серенады и гимна.

Рондальная основа соблюдена Пушкиным как в отношении структуры (пятичастное А–В–А–С–А), так и в отношении жанровых признаков формы. Повторяющиеся рефрены контрастируют с эпизодами и обрамляют их. Контраст основан на типичном противопоставлении по принципу общее – частное, многозвучное (*tutti*) – ансамблевое (*solì*). Форма рондо и устоявшаяся в ней семантика понадобились Пушкину явно в смысловом плане. Обращаясь к ней, поэт апеллировал не к фольклорному рондо-хороводу, а к эстетически уже отшлифованной (к тому времени) форме художественного изложения. Речь идёт о двух важнейших чертах рондо-изложения: 1 – воспроизведении философской идеи круговращения, и 2 – особого повествования, в котором всеобщее окружает частное, а надличностное создаёт фон индивидуальному. Если

Пушкину понадобился бы просто контраст этих сфер, то он мог бы использовать и более привычную куплетную форму «запев – припев», чаще всего применяемую в стихотворных апелляциях к жанру песни. Рондальность необходима была именно для подчёркивания идеи бесконечного круговорота и утверждения взгляда на частное от Вечности⁴.

Возвышенно-пространственный образ испанской ночи обрамляет каждый эпизод, создаёт бытийственную атмосферу, контрастную бытовым сценкам. Как рефрен записывается Пушкиным? Дробно, с прерыванием строки, так сказать узким «столбиком». По сути, здесь две строки обычной поэтической строфы, но записаны они как пять коротких: «*Ночной зефир / Струит эфир // Шумит / Гудит / Гвадалквивир*». Цель явно интонационная, а в конечном счёте – жанровая. Появляются дополнительные паузы-дыхания, интонационно удлиняющие гласную «и» в коротких рифмах, пунктирная (ямбическая) ритмика. Это снимает спокойное (эпическое) описание картины природы, наделяет слог чеканностью шага. Такая ритмика в союзе с восторженно-восходящим интонированием и пространственным дыханием пауз собирает *жанровую основу гимна*. Не сразу, но в троекратном повторении рефрена его воспевающая интонация всё больше усиливается. Получается, что Пушкин сам создаёт музыкально-жанровое сопровождение своим словам, которые так же гимнически подобраны поэтом: ночная бездна эфира, бескрайность неба, единство воздушной и водной стихий, безлюдная первозданность мира. Картина невольно ассоциируется с библейскими первыми днями творения: «Земля была безвидна и пуста и тьма над бездною. И Дух Божий метался над водами» (Быт. 1:1).

Контрастно иное в эпизодах. Обращение Пушкина к типизированной «сцене у балкона» видится как намеренное включение эффекта отстранения и даже иронической ноты. В ситуативном разыгрывании *жанра серенады* поэт использует устоявшийся штамп: ночь, луна, испанка на балконе, испанец с гитарой. Дорисовывается такая картина прямолинейной рифмовкой («звон – балкон», «златая – младая», «день – продень»), театрально-ремарочным «тише... чу!», и даже русским простонародным «оперлася». Изображаемая идиллия ещё больше театрализуется во втором эпизоде. Выражения «Скинь

мантилью» или «ножку дивную продень» как будто вообще появились из комической оперы. Снимаемая психологическая тонкость повествования превращает героев стихотворения в персонажей: читатель вместо обычной для поэзии лирической идентификации с героями оказывается сторонним наблюдателем действующих лиц инсценировки⁵. Резко меняется тип высказывания – за возвышенным, прямо из души идущим образом рефрена следует бытовая сценка с отстранённым, наблюдающим «внутренним Я». «Включённое» гимническое воспевание переходит сначала в рассказ («Вот взошла...»), затем в изображаемую сценку.

Общий смысл собирается в круговом чередовании образных пространств и позиций поэтического «Я», в рондальной смене строф по контрасту «всеобщее – частное». Космически-пространственный рефрен с без остатка идентифицированным в него «Я» образует начало и конец ситуативно приземлённого в эпизодах. Человек причастный вечности, взирающий на себя же с упомышляемой высоты – в построении этого смысла видится направленность всех музыкальных (интонационных, жанровых и структурных) аллюзий Пушкина в «Ночном зефире».

М. Глинка. А. Даргомыжский. Н. Метнер: сходство композиторских решений

Онтологический символизм рондо-круга, заданный Пушкиным, осмысленно подхвачен русскими композиторами. Глинка, Даргомыжский и Метнер услышали главную смысловесущую интонацию поэта, в которой бытийственно распротёртое «Я» созерцательно рассматривает милый уголок жизни. Музыка трёх русских шедевров сходным образом расставляет позицию внутренней «личности» произведения. В рефренах – через исторгающееся из души гимническое пение в духе «Gloria in exelsis»! В эпизодах – отстранённо, в духе «Gloria mundi»⁶ (если продолжить сравнение с каноническими текстами), отстранённо, наблюдательно, иногда, следуя интонации поэта, с улыбкой. При всем различии музыкального воплощения пушкинского стихотворения именно совпадения в композиторских решениях свидетельствуют об услышанных смысловых приоритетах Пушкина.

Если обратиться к рефрену, то можно заметить здесь два важных совпадения, базирующихся однако на одном художественном принципе

– «*ablationis terminatorum*» («снятии определённого»)⁷. Речь идёт о *символизации образов через отказ от откровенно-внешнего, через десемантизацию языка*. Сходства композиторских решений связаны с обобщённо символическим воплощением 1) природы и 2) испанского колорита.

Символизация природы. Отказ от откровенной плерной изобразительности включает смысловые подтексты. Все три композитора подхватили заданное Пушкиным разделение «тишины» и «шума» в описании испанской ночи, но отказались от прямой иллюстрации гудящего потока, воплотили его как «доносящийся», слышимый с высоты небес, как подчёркивающий реющее струение воздуха. Лишь к этому общему художественному заданию каждый композитор подключает собственные дополняющие решения. Глинка и Метнер облегчают образную картину восходящими «скачками-пневматами» в вокальной партии⁸, а Даргомыжский – полётной широтой мелодического распева в духе арии. У Метнера эффект воздушности усилен ещё и лёгкими (опять же «пневматическими») скачками аккордов сопровождения и высокой тесситурой сопрано.

Как часто исполнители, предположительно реагируя на «черноту» записанных нот сопровождения в романсах Глинки и Даргомыжского, исполняют рефрен плотно, «басово» и, по сути, перечёркивают символические устремления композиторов. Метнер, словно бы услышав эту образную нечуткость исполнителей, в заботе о пневматической полётности добавил вербальное напоминание – *e leggieramente*. Здесь важен предлог *e*, в сочетании с которым обозначение читается как «легко», «с лёгкостью». То есть речь идёт не о коррекции скорости движения (*allegro vivace*), а о характере. Ускоренный темп способен исказить образ, поскольку провоцирует именно плотную звучность. Дело в том, что в музыке присутствует элемент танцевальности. При подвижном исполнении танцевальная интонация начнёт доминировать, музыка приобретёт чеканно-мускульную акцентность, утяжёлённую пластичность. Выписанная оговорка композитора по всей вероятности и предлагает исполнителю найти нужную темпо-звуковую грань между подвижностью и полётностью. В поиске прикосновения подсказкой концертмейстеру может послужить ещё один текстовый ориентир – гармоническая секвенция. Последовательность

септаккордов во вступлении тонально «подвешена». Она словно парит до конца 4-го такта, где опять же ненадолго обретает тональность, опору-устой – *es moll*.

Новую загадку исполнителям Метнер задаёт выставленным в начале *forte*. Чрезмерная, сразу кульминирующая динамика также способна разрушить воздушный образ композиторского замысла и превратить рефрен в некое подобие куплетам Тореадора: «мускульно» спетые восходящие скачки сопрано окажутся выражением горделивой пластики, подчёркнутая громкой звучностью четырёхдольность создаст эффект маршевой поступи, а акцентированная первая доля в сочетании с последующей восьмой паузой и мелодической синкопой дополнит картину пластикой болеро. Идея одухотворённо-пневматического пения исчезнет! Сегодня в недрах интернета мы можем найти и такое исполнение. Оно исключает духовный восторг созерцаемого мироздания и соединяется с прямо противоположной идеей эпизодов – нарочитой картинностью. Заметим попутно, что именно такой образ «гарцующего» испанца запечатлён А. Верстовским в рефрене его «Гишпанской песни»⁹. Ритмическая пластика болеро в нём выражена прямо, откровенно, не оттеняясь никакими приёмами отстранения. В целом, рефрен у Верстовского – скорее танцевальный отыгрыш между серенадными сценами эпизодов.

Символизация испанского колорита в рефренах Глинки, Даргомыжского и Метнера также основана на идее «снятия определённого» – на принципе *символически обобщаемой конкретики*. Жанровая основа всех рефренов у композиторов словно бы отдалена от Испании, «испанское» затронуто касательно, лёгким упоминательным штрихом. Глинка, например, выразительно затрагивает сектаккорд II низкой ступени, создающий фригийский/гитарный колорит в окончании строфы. У Даргомыжского обобщённый восточный оттенок связан с жанровыми признаками баркаролы, отголоски болеро слышатся лишь в ритмике восьмых нот верхнего голоса сопровождения.

Может показаться, что у Метнера общеромансовая основа рефрена «испанизированной» в наибольшей степени признаками болеро (в ритмике мелодии) и чаконны (во вступительной секвенции). Но композитор и вуалирует их сильнее! Что это – танцевальные движения испанца, лёгкий бег воды, или заоблачное

струение эфира? Как много здесь зависит от исполнителя, его внимания к упомянутым уже ремаркам композитора. Выписанное пожелание концертмейстеру «*quasi pizz.*» (намёк на гитару) явно корректирует обозначенные «форте» и стаккато в сторону облегчения¹⁰. Кроме того, при вступлении вокальной партии в четвёртом такте композитором словно «по-режиссёрски» назидательно повторяется начальный термин *leggeramente*, но уже с усилением – *leggerissimo*, «легчайше»!

В музыке эпизодов у всех композиторов меняется коренной художественный принцип. Причастное Вечности метафизическое устремление души уступает место *образной предметности* – декоративно представленной любовной сценке. О выражении глубокого чувства здесь речь уже не идёт. Напротив, во всех романах, особенно у Глинки и Даргомыжского подчеркнута театрализованность момента. Обращение Пушкина к жанровому канону серенады резонансно сказалось в музыке. Композиторы, хотя и прибегают к синтезу испанской серенады и итальянской баркаролы, но оставляют им первичный жанровый облик. Серенада, как репрезентативный жанр, оказалась вообще близка романсу как таковому. Для русского слуха практически это тот же романс, только с «испанскими» вкраплениями. Испанско-серенадные черты в эпизодах у всех трёх композиторов весьма прямолинейны – это подражание гитарному сопровождению, тот же ритм болеро, преувеличение лирико-интонационных оборотов, особенно в кульминациях. Метнер, последовательный в деталях исполнительских ремарках, вновь указал: *quasi guitarre*.

У Глинки и Даргомыжского особенно заметна преувеличенно чувственная, вопреки словам, вокальная интонационность. Когда в поэтическом тексте даётся лишь описание сценки (эпизод 1), либо звучат сомнительные с точки зрения искреннего чувства призывы по поводу «ножки дивной», в вокальной партии появляются нарочито растянутые оперные обороты и повторения фраз.

Всё же в музыкальной характеристике эпизодов есть и общий элегический настрой. Он связан с обращением к жанру баркаролы. В романсовой культуре России XIX века баркарола вполне устойчиво ассоциировалась с образом «южного», «из других стран» пения. Однако, кроме этой изобразительной ассоциации, бар-

карола несла в себе и ностальгический образ пространственно-временной дали. Для музыки трёх русских композиторов настроение тёплой мечтательности баркаролы оказалось не менее важной стороной образа, так как оно препятствовало уходу в сатирическое пространство. Элегическая нота эпизодов сохраняла идею рефрена, идею взгляда со стороны, от возвышенного созерцания жизни. Не случайно, что черты баркаролы мы находим в рефренах всех трёх романсов. Идея «вечернего пения», заключённая в баркароле, послужила осью символизации, *осью совершаемого через него обобщения*. Вечерний тон – это тон элегии, воспоминательного повествования. В соединении с присущей баркароле распевностью (широким дыханием) он приобретает незаменимую для элегического высказывания пространственную полётность. Именно ею объясняется общее, несмотря на образную контрастность разделов «Ночного зефира», созерцательное настроение музыки трёх русских композиторов.

Н. Метнер: эпохально новое

Есть важное отличие, которое отделяет произведение Метнера от сочинений Глинки и Даргомыжского, от стихотворения Пушкина. Слух легко в невербализованном ощущении отличает музыку русского, скажем так, «позднего романтика» начала XX века от произведений русских классиков первой половины XIX столетия. Метнер, при всей глубине и точности прочтения Пушкина, внёс в его стихотворение «зефир» новых времён. Двумя моментами его романс сразу отличается от музыки Глинки и Даргомыжского: 1) трагической тональностью *es moll* и 2) лаконизмом, отказом от повторений пушкинских строк.

Избранная тональность несёт в себе явно «сгущённую минорность», несмотря на то, что обращение вообще к минору (*c moll* у Даргомыжского) или минорным краскам (низкая II ступень у Глинки) является вполне закономерным средством передачи пространства ночи. Тональность *es moll* настраивает на особо трагический и созерцательный лад.

Что же касается отказа от повторности строк – здесь обнаруживает себя сознательная композиторская работа с художественным временем как важным фактором смысла. Дело в том, что краткость строки Пушкина и особенно лаконизм рефрена вынуждали Глинку и Даргомыжского к повторам. Количества временных единиц

(слов) в строфе не хватало для завершённости разделов в его музыкальном воплощении. Увеличить время интонирования/дыхания рефрена, а значит усилить его весомость в сочинении призваны были и инструментальные отыгрыши: изображаемый поток должен был утихнуть, улететь ввысь, изжить энергию движения перед неторопливой и тихой сценкой ночного свидания. Онтологическая весомость Вечного и «эпизодичность» вкрапливаемого в него бытового – вот что должно было озвучить продлённое время рефрена.

Что изменилось у Метнера, когда он благодаря пневмоничной (тембр), хрустально-высокой (тесситура), взвешенно-плавающей (тональность) обрисовке рефрена, благодаря *leggierissimo* в исполнительских ремарках воспроизводит некую парадоксальную «мимолётность Вечности»? Почему восторженный образ рефрена оказывается у Метнера столь скоротечным, а «серенадные» зарисовки эпизодов – ностальгически прощальными? Не меняет ли это коренную идею пушкинского стихотворения?

Ответ на эти вопросы несёт в себе текст музыки. Но дополняет его и характеристика нового времени – новой культурно-стилевой атмосферы. В 1918–1919 годах, когда Метнер сочинял «Испанский романс», дух культуры во многом стал иным по сравнению со временем Глинки и Даргомыжского. Иным стал романс. Прошло без малого восемь десятилетий со времени, когда камерно-вокальная музыка жила атмосферой домашнего музицирования, уютного художественного созерцания. Тогда даже в условиях небольшой сцены романс нёс в себе дух живого общения близких людей.

В начале же XX столетия камерная музыка стала частью большой концертной сцены, фактом эстетики нового времени. Метнер, хотя и не принимал модернистских новообразований в музыке, был всё же композитором эпохи, академические устремления и художественные ориентиры которой шагнули далеко вперёд по сравнению с первой половиной XIX века. Само название цикла, в который был помещён «Испанский романс», показательны в этом смысле: «Шесть стихотворений Пушкина». В таком обращении к Пушкину «от иного времени» слышится историческая ретроспектива, временная даль, как, к примеру, в листовском «По прочтении Данте» или танеевском «По прочтении псалма».

Казалось бы, в рефрене у Метнера практически те же восклицательно-гимнические интонации, что и у Глинки. Но здесь гимн Вечности окутывается чувством ускользающей жизни, мимолётно подошедшей к своему порогу. Показательна упомянутая уже секвенция вступления. Этот квинтовый круг септаккордов когда-то, в XVII столетии, привычно обыгрывали чакона и пассакалия, устойчивый жанровый союз которых в барочную эпоху закрепился за образами прощания, ухода. Не эти ли прощальные шаги истаивают в заключительных тактах рефрена?

Особым простором, замирающей далью озвучена у Метнера баркарола эпизодов. В этой музыке слышится, пожалуй, главное отличие от эпизодов Глинки и Даргомыжского. Сиюминутность в пользу Вечности снята и здесь. Испанские интонации серенады/болеро вкрапляются лишь как внешние элементы (синкопы мелодии, отдалённое подражание гитаре) общего мечтательно-созерцательного настроения. Нет, Метнер не вообще уходит от заданной Пушкиным изобразительности, лишь взгляд смотрящего отдаляет, переносит к порогу Вечности. Привычные тепло и нега баркаролы всё больше и больше оказываются хрустально-зыбкими, иллюзорно-мечтательными (гармония, фактура, постепенное «ускользание» тоники). В привычных кульминационных местах, по-оперному клишированных Глинкой и Даргомыжским («оперлася», «ножку дивную»), появляются самые «щемящие» мелодические взлёты! Как выразительно вслед за последним из них на квинтовой секвенции вступления-чаконы включается новая – как напряжённо искреннее «прощай» – тема *Meno mosso cantabile*. Что касается заключительного рефрена, то в музыкально-конструктивном плане он отсутствует. Слова последней повторяющейся строфы продолжают озвучиваться всё той же «уходящей» секвенцией септаккордов вступления.

Удивительна чуткость Глинки, Даргомыжского и Метнера к слогу и смыслу стихотворения Пушкина. Подчёркнём – внутреннему, глубинному смыслу. Не останавливаясь на зарисовках внешних выразительно эффектных образов, композиторы музыкально воссоздали сокровенно пушкинское – духовно возвышенный взгляд на жизнь, в которой сиюминутно-бытовое, близкое, переплетается с бесконечно пребывающим. «Классическая» ментальность Глинки и Дарго-

мыжского подсказала им отделить радость минуты от благоговейности перед Вечным, соединяя их, вслед за Пушкиным, разницей отношений: отстранённость (сценка) – включённость (гимн). «Позднейший» русский романтик сказал о том же, хотя и по-иному, идя от остро ностальгиру-

ющей, но мудрой «осени» художника рубежа XIX–XX столетий. Но всё же не случайно в последних, самых «прощальных» тактах рефрена мелодия по-прежнему воспроизводит гимнические, славильные интонации «Gloria in exelsis»! Как у Глинки. Как у Пушкина.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [1, с. 12].

² Впервые стихотворение было опубликовано в альманахе «Литературный музей» (1827). Вообще в поэзии Пушкина можно выделить несколько примеров особого проникновения поэтического сочинения в музыкальное пространство. Напомним, в частности, о песнях Лауры в «Каменном госте», Мери в «Пире во время чумы», Земфиры в поэме «Цыганы», или песне девушек из «Евгения Онегина». О музыкальности поэзии Пушкина говорилось много, хотя, пожалуй, лучшим свидетельством этого является вся музыкальная пушкиниана. Только на текст «Ночного зефира» написано около 40 музыкальных произведений.

³ Обращение к сочинениям именно этих композиторов связано с их «панэпохальным» признанием как шедевров мировой классики.

⁴ Для удобства изложения мы обобщённо будем именовать части как стихотворной, так и музыкальных форм «рефреном» и «эпизодами», хотя о строгом, с музыкально-теоретической точки зрения, рондо можно говорить лишь по отношению к структуре романса Даргомыжского. Глинка и Метнер дают свои «варианты» этой формы.

⁵ Об идентификации личности читателя с образами лирической поэзии писала Л. Гинзбург: «Осо-

бое положение личности в лирике общепризнано <...> Но у лирики есть свой парадокс. Самый субъективный род литературы, она, как никакой другой, устремлена к общему, к изображению душевной жизни как всеобщей» [2, с. 10].

⁶ «Sic transit gloria mundi» («Так проходит земная слава») – изречение Фомы Кемпийского, констатирующее бренность всего земного. В сокращении – просто «Gloria mundi».

⁷ Принцип «снятия определённого» («ablationis terminatorum») был выдвинут ещё Николаем Кузанским как способ логического обобщения и усиления символической ёмкости излагаемого [5, с. 302].

⁸ О древнецерковной певческой традиции «скачков-духов» («пневмоническое пение») см. у Д. Золтаи [3, с. 95], В. Мартынова [5, с. 36].

⁹ Показательна замена Верстовским названия – с «Испанской песни» в подзаголовке стихотворения на «Гишпанскую». Термин «гишпанский» уже для времени Пушкина был культурно-историческим анахронизмом и использовался не без иронического оттенка.

¹⁰ Струнное *pizzicato* намного легче клавишного *staccato*.

ЛИТЕРАТУРА

1. Белинский В. Г. Полное собрание сочинений: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1954. Т. 5. 856 с.

2. Гинзбург Л. Я. О лирике. М.: Интрада, 1997. 408 с.

3. Золтаи Д. Этос и аффект. История философской музыкальной эстетики от зарождения до Гегеля. М.: Прогресс, 1977. 371 с.

4. Карулина З. В. Фонетика и художественный образ в вокальном искусстве // Музыкальная академия. 2014. № 3. С. 174–179.

5. Мартынов В. И. История богослужебного

пения: учеб. пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.

6. Николай Кузанский. Об искании бога // Николай Кузанский. Соч.: в 2 т. М., 1979. Т. 1. С. 288–303.

7. Скурко Е. Р. Музыка Н. К. Метнера в оценках современников (по материалам периодической печати 1900–1920-х годов) // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 141–146.

8. Шлифштейн Н. С. Перечитывая Пушкина // Музыкальная академия. 2015. № 3. С. 41–42.

REFERENCES

1. Belinsky V. G. *Polnoe sobranie sochineniy: v 13 t.* [Complete Writings in 13 Volumes]. Volume 5. Moscow: Publishing House of the Academy of Sciences of the USSR, 1954. 856 p.
2. Ginzburg L. Ya. *O lirike* [Concerning Lyricism]. Moscow: Intrada, 1997. 408 p.
3. Zoltai D. *Etos i affekt. Istoriya filosofskoy muzykal'noy estetiki ot zarozhdeniya do Gegelya* [Ethos and Affect. A History of Philosophical Aesthetics of Music from their Origin to Hegel]. Moscow: Progress, 1977. 371 p.
4. Karulina Z. V. Fonetika i khudozhestvennyy obraz v vokal'nom iskusstve [Phonetics and the Artistic Image in the Art of Vocalism]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2014, No. 3, pp. 174–179.
5. Martynov V. I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya: ucheb. posobie* [The History of Liturgical Singing: Tutorial]. Moscow: Editing and Publishing Department of the Federal Archives; Russkie ogni, 1994. 240 p.
6. Nikolay Kuzansky. Ob iskanii Boga [About the Search for God]. *Soch.: v 2 t.* [Nicholas of Cusa. Works in 2 Volumes]. Volume 1. Moscow, 1979, pp. 288–303.
7. Skurko E. R. Muzyka N. K. Metnera v otsenkakh sovremennikov (po materialam periodicheskoy pechati 1900–1920-kh godov) [The Music of Nikolai Medtner in the Evaluations of his Contemporaries (Based on the Materials of Periodical Press from the 1900s to the 1920s)]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 3, pp. 141–146.
8. Shlifshteyn N. C. Perechityvaya Pushkina [Upon Rereading Pushkin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2015, No. 3, pp. 41–42.

«Ночной зефир» А. С. Пушкина: поэтический образ в романсах русских композиторов

Об удивительной музыкальности стихотворения «Ночной зефир» А. С. Пушкина писали не раз. В критических отзывах, начиная с XIX столетия, основное внимание обращали на насыщенный звуками внешний образный ряд и поэтические средства «инструментовки» стиха (ритмика, фоника). Однако привычные музыкально-поэтические приёмы Пушкиным усилены ещё и специфическими элементами музыкального языка – жанровыми, композиционными, исполнительскими. Как итог углубилась символическая многозначность стихотворения, собрался ёмкий художественный смысл.

Не случайна популярность «Ночного зефира» у композиторов. Известны около сорока музыкальных обращений к тексту стихотворения. В статье рассматриваются романсы М. Глинки, А. Даргомыжского и Н. Метнера, где обнаруживается особая чуткость к глубинной философской символике Пушкина. Три русских композитора в своих сочинениях вступают в художественно-смысловой диалог с поэтом, откликаясь на его музыкально-языковые, а через них – возвышенно-смысловые символизации. Анализ поэтического и музыкального текстов, данный в статье, нацелен на теоретическое и музыкально-исполнительское осмысление сложной задачи, которую взяли на себя великие русские композиторы: не утратить поэтической глубины, раскрыть дополнительные грани смысла при создании романса как новой художественной реальности.

Ключевые слова. «Ночной зефир» А. С. Пушкина, романсы, поэтический текст, музыкальный текст, музыкальное содержание, М. Глинка, А. Даргомыжский, Н. Метнер.

Alexander Pushkin's "Night Zephyr": The Poetic Image in the Art Songs of Russian Composers

Much has been written about the remarkable musicality of Alexander Pushkin's poem "Night Zephyr." In the critical reviews, beginning from the 19th century, the main attention was drawn to the outward imagery rich in sound and the poetical means of the "instrumentation" of the verse (the rhythms and phonetics). Moreover, the customary musical and poetical traits have also been solidified by the specific elements of the musical language, related to genre, composition and performance. As a result the symbolic polyvalence of the poem was made more profound, and capacious artistic semantics present in it were assembled.

It is not perchance that "Night Zephyr" has become popular among composers. About forty musical settings of the text of the poem are known. The article examines the songs of Glinka, Dargomyzhsky and Medtner, in which a special delicate understanding of Pushkin's profound symbolism is found. The three Russian composers in their songs enter into an artistic-semantic dialogue with the poet, responding to his musical-lingual, and through them – exaltedly

semantic symbolizations. The analysis of the poetic and musical texts presented in the article is aimed at carrying out a theoretical and musical performance-based interpretation of the complex task undertaken by the great Russian composers: not to lose the poetical profundity, as well as to disclose the further boundaries of meaning, when they composed their songs as revelations of a new artistic reality.

Keywords. Alexander Pushkin's "Night Zephyr," art songs, poetical text, musical text, musical content, Mikhail Glinka, Alexander Dargomyzhsky, Nikolai Medtner.

Шуранов Виталий Александрович

ORCID: 0000-0002-3148-2853

проректор по научной работе,
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры теории музыки
E-mail: modus50@mail.ru

Vitaliy A. Shuranov

ORCID: 0000-0002-3148-2853

Pro-rector for Academic Work,
Phd (Arts),
Professor at the Music Theory Department
E-mail: modus50@mail.ru

Михалёва Инесса Николаевна

ORCID: 0000-0003-0065-420X

доцент кафедры
камерно-концертмейстерского искусства
E-mail: mihaleva-inna@mail.ru
Уфимский государственный институт искусств
им. Загира Исмәгилова
Уфа, 450008 Российская Федерация

Inessa N. Mikhalyova

ORCID: 0000-0003-0065-420X

Associate Professor at the Department of Chamber
Music Accompanying
E-mail: mihaleva-inna@mail.ru
Ufimskiy gosudarstvennyy institut iskusstv
im. Zagira Ismagilova
Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
Ufa, 450008 Russian Federation