

Леопя Ирина Павловна

ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ГУСТАВА МАЛЕРА

В статье проанализированы основные структурные характеристики, ставшие средствами объединения камерно-вокальных циклов Густава Малера. Изучение основных формообразующих элементов, таких как интонационно-мотивные арки, образные и тематические переключки, временной аспект, тональные и фактурные параллели, позволяет классифицировать малеровские циклы как сложно-драматические композиции, основанные на музыкально-драматическом типе объединения.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/1/2016/12/15.html

Статья опубликована в авторской редакции и отражает точку зрения автора(ов) по рассматриваемому вопросу.

Источник

Альманах современной науки и образования

Тамбов: Грамота, 2016. № 12 (114). С. 56-61. ISSN 1993-5552.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/1.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/1/2016/12/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: almanac@gramota.net

Список литературы

1. **Андреев С. Н.** Проблемы многомерной классификации языковых единиц (соотношения формальных признаков английских и русских глаголов): автореф. дисс. ... д. филол. н. Л.: ЛГУ, 1990. 42 с.
2. **Баевский В. С.** Лингвистические, математические, семиотические и компьютерные модели в истории и теории литературы. М.: Языки славянской культуры, 2001. 336 с.
3. **Гаспаров М. Л.** Русский ямб и английский ямб // *Philologica*. Л., 1973. С. 408-415.
4. **Краснов Г. В.** Сюжет. Сюжетная ситуация // *Литературоведческие термины (материалы к словарю)*. Коломна, 1997. С. 69-81.
5. **Кутузова Н. В.** Структурно-семантические характеристики стихотворного переноса в английском языке (на материале стихотворных текстов У. Вордсворта): автореф. дисс. ... к. филол. н. Смоленск, 2008. 24 с.
6. **Лузина Л. Г.** Лингвистическая природа стихового переноса и его стилистические функции (на материале английской поэзии XIX века): автореф. дисс. ... к. филол. н. М., 1972. 26 с.
7. **Матяш С. А.** Стихотворный перенос: к проблеме взаимодействия ритма и синтаксиса // *Славянский стих: стиховедение, лингвистика и поэтика*. М.: Наука, 1996. С. 189-202.
8. **Романова И. В.** О некоторых особенностях поэтического синтаксиса И. Бродского // *Вестник Оренбургского государственного университета*. 2006. № 11. С. 81-87.
9. **Томашевский Б. В.** Стих и язык. Филологические очерки. М. – Л.: Гослитиздат (Ленингр. отд-ние), 1959. 471 с.
10. **Федотов О. И.** Основы русского стихосложения: метрика и ритмика. М.: Флинта; Наука, 2002. 359 с.
11. **Шкловский В. Б.** О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 265 с.
12. **Thomson R. D. B.** Towards a Theory of Enjambment: With Special Reference to the Lyric Poetry of Marina Cvetaeva // *Russian Literature*. 1990. Vol. 27. P. 503-532.

**ON THE ISSUE OF SEMANTICS OF SYNTACTIC TRANSFER
(BY THE MATERIAL OF W. WORDSWORTH'S POETIC TEXTS)**

Kutuzova Natal'ya Vyacheslavovna, Ph. D. in Philology
Smolensk State University
nata.kutuzowa@yandex.ru

The paper examines semantic features of syntactic transfer implementation by the material of the English poet-romantic William Wordsworth's poetic texts. Relevance of the article is stipulated by the important role of transfer as a marker of the individual author's style, as well as by significance of semantic characteristics, which act as foundation of the statement meaning organization. Determination of important tendencies of mutual influence of themes of the poetic text and the structural type of transfer, as well as of the structural type of transfer and semantic parameters of lexemes disconnected by the transfer, allows identifying the most relevant features of the semantic and syntactic structure of the poetic line in the English-language texts under study.

Key words and phrases: poetic text; semantics; syntactic transfer; individual style; stylistic device; English text; correlation analysis.

УДК 7

Искусствоведение

В статье проанализированы основные структурные характеристики, ставшие средствами объединения камерно-вокальных циклов Густава Малера. Изучение основных формообразующих элементов, таких как интонационно-мотивные арки, образные и тематические переключки, временной аспект, тональные и фактурные параллели, позволяет классифицировать малеровские циклы как сложно-драматические композиции, основанные на музыкально-драматическом типе объединения.

Ключевые слова и фразы: вокальный цикл; интонационное единство; музыкально-риторические фигуры; временной аспект; сквозное развитие.

Леопя Ирина Павловна

Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки
irina.leopa@yandex.ru

**ОСОБЕННОСТИ СТРУКТУРИРОВАНИЯ
КАМЕРНО-ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ ГУСТАВА МАЛЕРА**

Творческое наследие австрийского композитора Густава Малера включает сорок шесть законченных произведений камерно-вокального жанра, сохранившихся до наших дней, а также недавно найденные в архивах два эскиза ранних песен на стихи Генриха Гейне; сорок три сочинения были опубликованы при жизни композитора. Среди созвездия малеровских песен достойное место занимают два вокальных цикла: ранний – «Песни странствующего подмастерья», и поздний – «Песни об умерших детях»; разные по форме, сюжетной направленности и эмоциональному настрою, они, тем не менее, имеют много общего. Каждый из циклов основан на едином литературном источнике и имеет четко выраженную драматургию, что позволяет классифицировать

обе малеровские вокальные коллекции как «циклы – монолиты, системно организованные на основе диалектики связей частей между собой и целым» [1, с. 17].

Цикл «Песни странствующего подмастерья» является своеобразной новеллой, в которой выражена симультанная, непосредственная реакция индивидуума на события, параллельно происходящие в реальности. Аналогичный характер присущ вокальным циклам Франца Шуберта «Прекрасная мельничиха» и Роберта Шумана «Любовь и жизнь женщины». Однако, «эпико-драматический характер повествования (*Erzählcharakter*), яркий контраст между уровнем реальности и миром грезы (*Traumwelt*), наконец, отход от “песни” как формы» [15, S. 76] значительно раздвигают рамки традиционных камерно-вокальных циклических структур, принятые в XIX веке. Первая по-настоящему зрелая работа австрийского композитора¹ представляет собой полностью сформировавшийся оркестровый цикл песен – жанр, доведенный впоследствии Малером до совершенства. В отличие от предшественников, Гектора Берлиоза и Рихарда Вагнера, создавших вокальные циклы «Летние ночи» и «Пять песен Матильды Везендонк» также в двух версиях, малеровский цикл с самого начала был предназначен для оркестра. Несмотря на то, что первыми были созданы фортепианные эскизы, оркестровая версия их явно превосходит. Тексты песен написаны самим композитором, вдохновленным немецкой народной поэзией антологии «Волшебный рог мальчика» (собранный в начале XIX века гейдельбергскими поэтами-романтиками Ахимом фон Арнимом и Клеменсом Брентано). Стихи Малера повествуют о «весеннем путешествии» молодого человека, потерявшего любовь девушки, которая сделала выбор в пользу его соперника. Разочарованный герой, невинная жертва судьбы, бесцельно бредет по свету в поисках утешения. «Не часто ли сам Малер чувствовал себя так же, как и его “подмастерье”, сосланный во вводящий в заблуждение жестокий мир обмана?» [11].

Заслуживает внимания различная жанровая типизация песен цикла – в некоторых источниках их обозначают как рапсодии², в других рассматривают как баллады, подчеркивая повествовательный характер изложения (*Erzählcharakter*) в качестве одного из средств циклического объединения. В «Песнях странствующего подмастерья» представлены все стилистические и жанровые элементы ранних малеровских сочинений – народные мелодии, имитация «звуков природы», птичьих трелей, чрезвычайно драматическое и мрачное *Allegro* и горестный военный марш. Ритм маршевого шествия, проходя через весь цикл Малера и обретая, таким образом, значение одного из формообразующих приёмов, придаёт всему произведению, учитывая смысл последней песни, характер «странствия к траурному маршу» (*Wandern zum Trauermarsch*) [13, S. 60].

В цикле «Песни странствующего подмастерья» Малер представляет два принципа контрастности. С одной стороны экспонировано характерное в творчестве композитора сопоставление любви к жизни и природе с отчаянием, опустошением и смертью. С другой стороны позиционируется антагонистическое несоответствие реального мира, полного глубокого страдания и скорби вследствие особой чувствительности героя, и мира мечты-сновидения, где дается возможность реализации более счастливого существования. «Утрата самоидентификации собственного индивидуального “я”, эмоциональная нестабильность изысканно отчеканены в основе всех песен цикла» [Ibidem, S. 61].

Основным методом циклического структурирования музыкального материала становится принцип интонационного единства, определяющий построение композиций на основе «родства мельчайших интонационных зерен, их прорастания, каждый раз по-новому, в различных песнях» [3, с. 122]. «Краткой мотивной ячейкой, лежащей в основе всего цикла» [Там же], становится барочный элемент «группетто», появляющийся в первых тактах начальной песни, «Когда моя любимая выйдет замуж» (*Wenn mein Schatz Hochzeit macht*), и в коем чешско-моравские исследователи обнаружили черты национального фольклора. Лейтмотив состоит из четырех нисходящих и восходящих секундовых интонаций с дальнейшим квартовым ходом. Повторяясь двадцать три раза, «вездесущий чешский мелизм» [11] проходит лейтмотивом через все песни цикла, то вопрошающе, то в качестве символа «счастливой ностальгии» [Ibidem], сопровождая во второй песне слова «Добрый день!». В последних тактах инструментального заключения первой песни [9, S. 5, В. 92-95] мотив «группетто» видоизменяется. Квартовый скачок соединяется с нисходящей интонацией малой секунды, в большинстве песен Малера ассоциирующейся с выражением скорби, печали и прощания, что предвосхищает возглас «Увы!» из третьей песни, где он проводится одиннадцать раз (фактически, тринадцать), становясь центральным мотивом³, символизирующим крушение всех надежд.

Взаимосвязь первой и третьей песен проявляется также на вербальном уровне: начальный образ любимой (*Schatz*) из первой песни «Когда моя любимая выйдет замуж» возвращается скорбным напоминанием «Когда я в небесах» (*Wenn ich in den Himmel sein*) [Ibidem, S. 18-20]. «Когда» (*Wenn*) из первой песни

¹ «Песни странствующего подмастерья» (*Lieder eines fahrenden Gesellen*) – вокальный цикл из четырех песен, текст которых был написан самим Густавом Малером. Первоначальная фортепианная версия цикла датируется 1884-1885 годами, оркестровая версия была создана десятью годами позже, около 1891-1895 гг. Впервые «Песни странствующего подмастерья» как единый цикл прозвучали 16 марта 1896 года в исполнении баритона Антона Систерманса и оркестра Берлинской филармонии под управлением автора [13, S. 48].

² Оригинальная рукопись цикла в настоящее время считается утраченной, рукописная копия из коллекции А. Розе, относящаяся, вероятно, к 1880-м годам, называется «История странствующего подмастерья, четыре песни для низкого голоса в сопровождении оркестра». На другом, по-видимому, более позднем, титульном листе стоит заголовок «Рапсодия в четырёх стихах» [11].

³ В третьей песне цикла «Пылающий кинжал в моей груди» нисходящая секундовая интонация на слове «Увы» (*O weh!*) звучит одиннадцать раз [8, S. 11, В. 8-10, S. 12, В. 28-30, S. 13, В. 40-41, S. 14, В. 50-51, 57-59, S. 15, В. 65-66]. Та же интонация повторяется дважды, соответствуя словам «так глубоко» (*so tief!*) [8, S. 11, В. 14-16].

направлено в будущее, *Wenn* в третьей песне относится к ныне происходящему в реальном времени. Троекратное возвращение к образу покинутой возлюбленной, каждый раз связанное с иной ассоциацией¹, олицетворяет собой стремление к смерти², претворяющееся настойчиво и последовательно. По сравнению с другими песнями, в третьей песне цикла композитор отклоняется от скрупулезного следования традиционному типу *Lied* и разрабатывает новые композиционные пути воплощения экспрессивности. В потоке вокальной партии: «Ах, что это за злой гость!» (*Ach, was ist das für ein böser Gast*), изображающей тяжелое психологическое состояние на грани бреда, из которого герою нет выхода, угадываются элементы, основанные на мелодических интонациях первой песни. Во второй части текста становится ясным, что это – болезненные фантазии влюбленного, выдающие остроту его эмоциональных переживаний. Дальнейшие авторские указания, такие как «нечто теснящее» (*Etwas drängend*), «вперёд» (*Vorwärts*), «очень напирая» (*Sehr drängend*), предполагают еще большее усугубление ситуации [*Ibidem*, S. 19].

Вторая песня, визуализирующая беззаботные впечатления от природы, позиционируется наибольшим контрастом в контексте общей драматургии цикла; однако заключительные фразы героя выражают сомнения в реальности столь идеально прекрасного мира. Произведение композиционно связано с окончанием первой песни, где в двух последних тактах звучат на пиццикато триоли контрабасов, переходящие в регулярную пульсацию четвертями в партии флейт. Подчеркивая пограничный характер перехода, песня начинается «в неторопливом движении» (*in gemächlichen Bewegung*); во втором такте, после начального квартетного скачка, подобного маятнику, вокальная партия подхватывает размеренную пульсацию, продолжая певучее ступенчатое движение мелодии [*Ibidem*, S. 6]. Возвращаясь в последней строфе к экспозиции песни, воспевающей красоту природы, герой сравнивает «прекрасный мир» (*schöne Welt*) с собственным существованием [7, S. 12]. Почти незаметный, на первый взгляд, вопрос, не начало ли это и «моего счастья», становится причиной существенного изменения музыкального развития. Мелодический рисунок, состоящий из квартетного мотива, напоминающего ход «маятника», и восходящего диатонического движения, в трех проведениях соответствует ярким образам внешнего мира³, придавая импульс дальнейшему тематическому формированию каждой строфы. Идентичный мотив финальной строфы, выражающий сокровенный вопрос «Только поймаю ли я моё счастье?» [9, S. 10, В. 103-105], напротив, словно останавливает шествие героя, а завершение вокальной линии короткой⁴ финальной строфы нисходящим секундовым ходом [*Ibidem*, В. 122] предвещает ключевую интонацию последующей третьей песни – горестный возглас «Увы».

Ещё одной «мотивной ячейкой», аркой, объединяющей песни цикла, становится интонация восходящей сексты с последующим нисходящим движением. В столь важном звуковом символе безошибочно угадывается мелодический рисунок, соответствующий барочной риторической фигуре *exclamatio* (восклицание), являющейся выразительным приёмом, передающим сильные эмоции, прежде всего, жалобы и скорби. В первой и четвертой песнях проведения интонации *exclamatio*, при сохранении общего эмоционального состояния, вариативны. Диаметральными противоположными по состоянию экспрессии и соответственному музыкальному оформлению оказываются кульминации второй и третьей композиций цикла. Финальная фраза второй песни [*Ibidem*, В. 119-122] представляет собой яркий образец «тихой кульминации», выражающейся в замедлении темпа, минимизации динамики в высоком диапазоне и разреженно-прозрачной фактуре сопровождения. В высшей степени антагонистичным кажется музыкальное решение кульминационной зоны следующей композиции. Перемена лада (*Fis-dur / es-moll*), максимально плотная фактура сопровождения, эквивалентная оркестровому звучанию медных духовых, ударных инструментов и тремоло контрабасов на *ff*; вокальная линия на грани экзальтации, акцентирующая безысходность смертельного томления: «Да, я хотел бы, я лежал бы на черном катафалке» (*Da woll' ich, ich läg' auf schwarzen Dahr'*) – всё это соответствует воплощению «апофеоза, разрывающего завесу, направляющего небесное явление» [6, S. 113]. Однако почти полная идентичность интонационного материала, лежащего в основе вокальной партии⁵ обоих музыкальных фрагментов, создает обособленную, драматургически оправданную диалогическую структуру внутри всего цикла. На вопрос: «Теперь поймаю тоже, может быть, моё счастье?» [9, S. 10] следует тихий ответ-предчувствие: «Мне никогда не расцвести!» [*Ibidem*], что утверждается в следующей песне окончательным приговором: «никогда не открывать глаза» [*Ibidem*, S. 15]. Обе ответные реплики, по сути, преобразующиеся в единую языковую конструкцию, объединенную интонацией *exclamation*, заостряют смысл четырехкратного повтора слова «никогда», предвещающего окончательный распад и «дематериализацию» [13, S. 65] музыкальной ткани в инструментальном заключении третьей песни. Эти примеры выявляют, насколько песни цикла о странствующем подмастерье взаимосвязаны между собой. Малер достигает циклического единства посредством весьма разнообразных средств, таких как текстовые переключки, мотивные параллели, одинаковые музыкально-риторические фигуры.

¹ «Увижу два голубых глаза» [8, S. 14, В. 47-49], «увижу издали светлые локоны, развевающиеся на ветру» [8, S. 15, В. 55-57], «услышу её звенящий серебристый смех» [8, S. 14, В. 62-64].

² *Todessehnsucht* – смертельное томление, страстное желание смерти [2, с. 764, 843].

³ «Шёл я утром через луг» [8, S. 5, В. 2-4], «даже колокольчик на лугу» [8, S. 6, В. 30-32], «и пойманный в солнечном свете» [8, S. 8, В. 65-67].

⁴ Продолжительность первой строфы – 28 тактов, второй строфы – 35 тактов, третьей строфы – 38 тактов; заключительная строфа длится всего 25 тактов.

⁵ За исключением первого интервала. Во второй песне один из авторских вариантов мелодии предполагает восходящий скачок на квинту, другой вариант – на большую сексту; в третьей песне используется скачок на малую сексту.

Поэтическим источником позднего малеровского цикла «Песни об умерших детях»¹ послужили стихи из одноименной книги немецкого поэта-романтика первой половины XIX века Фридриха Рюккерта. Темой самого грандиозного «погребального плача в мировой литературе» [14] стали мучительные переживания, связанные со смертью детей, трехлетней Луизы и пятилетнего Эрнста, – безутешный отец не в силах устранить непреодолимой преграды, отделившей его от милых сердцу созданий. В память о двух своих «самых любимых и самых красивых детях» [Ibidem] поэт, оплакивавший их утрату до конца дней, с января вплоть до начала лета 1834 года написал 428 стихотворений. Сборник был опубликован лишь в 1871 году, через пять лет после смерти автора. Высочайшая степень эмоционально-психологического напряжения и поиски философского осмысления сложившейся ситуации, запечатленные в стихах Рюккерта, позволили американскому музыковеду Карен Пайнтер охарактеризовать сборник «Песни об умерших детях» как «исключительное, почти маниакальное документальное свидетельство психологической попытки справиться с такой потерей. В каждом новом стихотворном варианте поэтическая реанимация детских образов перемежается болезненными вспышками тоски. Но над всеми стихами проявляется тайное молчаливое согласие с судьбой и мирное успокоение» [12, p. 174].

«Более высокое, по сравнению с текстами антологии Арнима-Брентано “Волшебный рог мальчика”, литературное качество» [13, S. 30] и непосредственность выражения субъективного чувства, свойственная поэзии немецкого романтика первой половины XIX века, дали Густаву Малеру возможность большей эмоциональной идентификации. «На весь цикл распространяется, несмотря на траур, тон ясной нежности, который уходит только в начале пятой, последней песни. В остальных случаях преобладают максимальная сдержанность и созерцательность. Вряд ли то, что герой испытал, произошло на самом деле только сейчас» [7, S. 223]. Музыка и поэтическое слово каждой песни цикла дают целую и последовательную гамму переживаний – от сдержанной скорби до крика отчаяния, завершаясь смиренным, неожиданно светлым резюме: «Они укрыты от бури и грозы, спокойно спят, как в колыбели, ни ливни, ни метели не тронут их покой, укрыты надежно Господней рукой» [8, S. 29-31].

Вокальный цикл Малера «Песни об умерших детях» отличается от «Песен странствующего подмастерья» и от *Wunderhornlieder* предыдущего десятилетия. «Акцентирование внимания на интроспективности и глубокой прочувствованности стихов» [12, p. 30] Рюккерта обусловило кардинальное изменение стиля вокальных произведений австрийского композитора. Полнокровность и богатая красочность оркестрового сопровождения уступает место прозрачному полифоническому «кружеву», где вокальная линия переплетается с голосами солирующих инструментов. При этом определенную проблему для исполнителей представляет процесс реализации «сложно структурированной малеровской динамики» [10] в области указаний *piano* и «поддерживания на долгой временной продолжительности интенсивно-напряженного пианиссимо» [Ibidem]. Весь цикл погружен во тьму и горестную атмосферу; лишь дважды, в заключительных разделах четвертой и пятой песен, возникает проблеск утешения. Тенденция, возникшая после 1900 года в песенном творчестве Густава Малера, в полной мере представлена в первой композиции цикла, «Нынче солнце так ярко восходит» [8, S. 3]. Вводный двухголосный контрапункт гобоя и валторны, хотя он и необычен в качестве пролога песенной коллекции, с самого начала определяет характер всего цикла. Большую часть этой 84-тактовой развернутой песни составляют различные по структуре двух- и трёхголосные полифонические предложения. В остальных песнях цикла полифония также выступает в качестве преобладающего композиционного принципа, от архаической чёткости контуров до взаимодействия перекрещивающихся встречных линейных движений голоса и сопровождения, подобно началу третьей строфы первой песни [Ibidem, S. 5, B. 47-51]. Несомненно, выбор музыкальных средств не является самоцелью, а обусловлен реализацией возможностей, заложенных в экспрессивной палитре поэтического текста. Примечателен необычный композиционный приём, когда слова «Нынче солнце так ярко восходит» в первой части песни сопровождаются нисходящим мелодическим движением [Ibidem, S. 3, B. 4-8]. Это расхождение с традиционным звуковым изобразительным символом восхода солнца как восходящего мелодического движения объясняет специфическое понимание Солнца и Света в стихотворении Фридриха Рюккерта. Давний символ положительного, обнадеживающего природного процесса своим постоянством обостряет специфический характер сиюминутного несчастья человека. Малер сопровождает заключительную фразу первой песни цикла (тт. 74-77): «Да здравствует светлая радость мира!» (*Heil sei dem Freundlich der Welt!*), ремаркой «с глубоким нервным потрясением» (*mit Erschütterung*) [Ibidem, S. 7, B. 74-77]. Переводя нисходящую мелодическую линию вокальной партии на словах «Светлая радость мира» (*dem Freundlich der Welt*) в «темный» грудной певческий регистр, автор усиливает композиционную форму, подчеркнуто дистанцируясь от общепринятой метафоры солнечного света [Ibidem, B. 79-82]. При этом трагедия человеческого состояния обратно пропорциональна увеличивающейся интенсивности сравнений, описывающих Солнце и Свет. В первых двух строфах делается акцент на личном страдании индивидуума: в начале второй строфы констатируется, что «несчастье произошло только со мной одним» [Ibidem, S. 4, B. 24-28]. В третьей строфе целью становится понимание трансцендентального смысла Света: «Вам не нужно с ночью соединяться, вы должны погрузиться в свет вечности!» [Ibidem, S. 5-6, B. 47-50]. Образ Вечного Света, как символа бессмертия, акцентируется не только вербально, повторением слов, но и музыкальными средствами, являясь кульминационной точкой протяженной мелодической линии [Ibidem, S. 4-6, B. 52-59].

¹ «Песни об умерших детях» (*Kindertotenlieder*) – вокальный цикл из пяти песен, написанный Густавом Малером на стихи Фридриха Рюккерта. Первая, третья и четвертая песни датируются летом 1901 года, вторая и пятая песни – июнем-июлем 1904 года [13, S. 94].

По сравнению с ранними «Песнями странствующего подмастерья», в «Песнях об умерших детях» единство цикла укреплено значительно сильнее, что отразилось также в тональных соотношениях. В первой песне скорбь человека безысходна, и перспектива безмятежного умиротворения от осознания предстоящего свидания в трансцендентальности ещё слишком фантастична. Однако в последней песне метафизическая будущность становится реальной – произведение, начавшееся в *d-moll*, в последней строфе переходит, в конце концов, в одноименный мажор (*D-dur*). Таким образом, заключительная строфа пятой песни *Kindertotenlieder* является, своего рода, «развязкой», в которой решается дилемма, обозначенная композитором в первой песне, – напряжение между индивидуумом и течением мироздания (*Weltlauf*) растворяется в конце цикла. Взаимосвязь обеих композиций выявляется, не в последнюю очередь, через соотношение окружающего мира и состояния человека. Конфликт «солнечного света»¹ как метафоры позитивности природы и внутреннего отчаяния воспринимается индивидуумом действительности, оставшийся неразрешенным в первой песне, в финальной композиции освещен с другого ракурса. Песня «В такую погоду, в такую грозу» рисует природу в мрачных, угрожающих красках; таким образом, образ штормового ветра совпадает с внутренним состоянием индивидуума [Ibidem, S. 23-29]. В последней строфе автор преодолевает внутреннее состояние человеческой природы и окружающей ситуации. Принятие факта, что бури больше не смогут причинить вреда вечному покою детей, оказывает эмоциональную поддержку и укрепляет внутреннюю уверенность [Ibidem, S. 29-31]. Впервые высказанная в конце предыдущей песни цикла надежда на «новое свидание» на «этой высоте» [Ibidem, S. 22] утверждается заключительной «колыбельной» строфой финальной песни цикла.

В данных рамках, окаймляющих цикл, песни со второй по четвертую тематически отражают различные аспекты полемики со свершившимся фактом смерти детей. Малер неуклонно соблюдал принцип контрастности в отношении текстовых построений, тонального расположения и окончательной оркестровки песен цикла. Немаловажным художественно-экспрессивным методом композиции стало комбинирование различных уровней времени в рамках одного произведения. Во второй песне представляется, что индивидуум переносится в своих воспоминаниях в прошлое, к тому времени, когда ужасное событие лишь может произойти. Безусловно, последняя строфа: «Еще мы здесь горим тебе, как очи, но вскоре вспыхнем там, как звёзды ночи!», предвещающая неизбежность угрожающей перспективы, отклоняет любую эмоциональную уверенность в положительном разрешении ситуации [Ibidem, S. 11-12]. Несмотря на привязку основного эскиза к *c-moll*, на протяжении долгого времени основная тональность песни остается весьма неопределенной. «Гармоническая напряженность и “не-достижение” (*Nicht-Erreichen*)» тоники и, таким образом, лишение ориентира тонального развития становятся в этой песне композиционным приемом – “программой”, реализующей созданную в тексте неизвестность развития событий» [13, S. 100]. В третьей песне, напротив, доминируют определенные тональные соотношения – основная тональность *c-moll* здесь неоспорима. Поэтический текст являет собой воспоминание как осознание прошлого. Родители умерших детей визуализируют безоблачные сцены прежней жизни: мать заходит в дверь, и её первый взгляд падает на маленькую дочь, или она видит, как в её комнате резвятся дети. С первой по третью песню Малер сочетает в каждой из композиций по два временных уровня: настоящее и прошлое – в первой и третьей песнях, прошлое и будущее – во второй песне. В четвертой песне представлены все три временных пласта: прошлое, настоящее и будущее, причем будущее, как уже упоминалось, прогнозируется в потустороннем, трансцендентальном существовании. Тщательно разделены временные сферы в последней строфе финальной песни, оканчивающейся смиренным принятием истины – нынешнего вечного покоя детей. Временной аспект, тональные, образные и «фактурные» арки придают «последовательности номеров цикла черты сквозного развития и композиционно-смысловое единство» [1, с. 17].

Проанализировав основные структурные характеристики обеих песенных коллекций, правомерно сделать вывод, что Малер понимал жанр вокального цикла как «сложную драматургически-сюжетную композицию» [4, с. 126], основанную на «музыкально-драматургическом типе объединения» [Там же, с. 127], в которой отдельные песни «группируются внутри цикла, составляя определенные стадии развития сюжета» [Там же, с. 128]. Малер, подобно Шуберту, создает «новеллы в песнях» [5, с. 209], перенося «на песенную форму идею высшего единства, которая... находила себе место только в крупных инструментальных формах» [Там же, с. 220].

Список литературы

1. **Говорухина Н. О.** Эволюция вокального цикла и закономерности циклообразования (на примере произведений Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дисс. ... к искусствоведению. Харьков, 2009. 19 с.
2. **Лейн К., Мальцева Д. Г., Зуев А. Н.** Большой немецко-русский словарь. М.: Рус. яз., 2003. 1040 с.
3. **Михеева Л. В.** Тематические связи и замысел I-IV симфоний Г. Малера // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1973. Вып. 9. С. 119-144.
4. **Соколов О. В.** Морфологическая система музыки и её художественные жанры. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. 220 с.
5. **Фишер-Дискау Д.** По следам песен Шуберта (фрагменты) // Исполнительское искусство зарубежных стран. М.: Музыка, 1981. Вып. 9. С. 169-234.
6. **Eggebrecht H. H.** Die Musik Gustav Mahlers. München: Piper Verlag, 1986. 298 S.
7. **Fischer J. M.** Gustav Mahler. Der fremde Vertraute. München: Bärenreiter-Verlag, 2011. 992 S.
8. **Mahler G.** Kindertotenlieder für eine Singstimme mit Klavier. Frankfurt/M, 1979. 31 S.

¹ *Sonnenschein* – солнечный свет; солнышко, радость (в переносном смысле) [2, с. 779].

9. Mahler G. Lieder eines fahrender Gesellen für Singstimme und Orchester (Klavierauszug). Frankfurt, 1982. 26 S.
10. Mitchell D. The Twentieth Century's Debt to Mahler: Our Debt to Him in the Twenty-First [Электронный ресурс]. URL: <http://mahlerfest.org/archive-mf14-dmitchell-keynote/> (дата обращения: 27.10.2013).
11. Mouret V. Une Discographie de Gustav Mahler [Электронный ресурс]. URL: <http://gustavmahler.net.free.fr/> (дата обращения: 17.06.2014).
12. Painter K. Mahler and His World. Princeton: Princeton University Press, 2002. 416 p.
13. Revers P. Mahlers Lieder. Ein musikalischer Werkführer. München: Verlag C. H. Beck, 2000. 132 S.
14. Scheuring H. „Du lebst in meiner Klage“ [Электронный ресурс]. URL: <http://m.mainpost.de/ueberregional/politik/zeitgeschehen/bdquo-Du-lebst-in-meiner-Klage-ldquo;art16698,9112102> (дата обращения: 14.10.2016).
15. Schmierer E. Die Orchesterlieder Gustav Mahlers. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1991. 293 S.

SPECIFICS OF STRUCTURIZATION OF GUSTAV MAHLER'S CHAMBER VOCAL CYCLES

Leopa Irina Pavlovna

*Nizhny Novgorod State Conservatory named after M. I. Glinka
irina.leopa@yandex.ru*

The article analyzes the basic structural characteristics, which became means to combine Gustav Mahler's chamber vocal cycles. Studying the key formative elements, such as prosodic-thematic arcs, figurative and thematic allusions, the temporal aspect, tonal and textual parallels, allows the author to classify Mahler's cycles as complicated dramatic compositions based on musical dramatic unification.

Key words and phrases: vocal cycle; prosodic integrity; musical-rhetorical figures; temporal aspect; transparent development.

УДК 342.8

Политология

В статье анализируются проблемы политического абсентеизма среди современной российской молодежи. В этой связи выделяются основные причины абсентеизма и предлагаются стратегии улучшения качества электорального поведения в молодёжной среде. Авторы считают, что методы мягкой стратегии улучшения качества электорального поведения среди современной российской молодёжи должны носить системный характер, осуществляться взаимосвязанно и целенаправленно.

Ключевые слова и фразы: электоральное поведение; абсентеизм; современная российская молодёжь; стратегия качества; системная политика.

Малашенко Ирина Владимировна, к.и.н.

Хаботько Никита Андреевич

*Брянский государственный университет имени академика И. Г. Петровского
Malashenko1976@yandex.ru; Nikitakhobotko@icloud.com*

ПРОБЛЕМА АБСЕНТЕИЗМА В СОВРЕМЕННОЙ МОЛОДЁЖНОЙ СРЕДЕ И СТРАТЕГИИ УЛУЧШЕНИЯ КАЧЕСТВА ЭЛЕКТОРАЛЬНОГО ПОВЕДЕНИЯ

В жизни нам постоянно приходится делать выбор: это и выбор будущей профессии, друзей. Выбор играет важную роль в нашей жизни и жизни общества в целом, и особенно, если речь идёт о политических выборах, которые должны быть осознанными и продуманными. Политические выборы являются весьма распространённой формой участия граждан в политической жизни страны. Они обеспечивают обновление государственного аппарата власти и являются необходимым условием для существования демократии. Французские учёные П. Лалюмьер и А. Демишель утверждают, что «демократию можно определить как режим, при котором высшие должностные лица государства избираются посредством свободных и честных выборов» [9, с. 294].

Современной молодежи, которая составляет 23% электората России, или 39,5% населения страны, предоставлена уникальная возможность участвовать в построении демократического государства, формировании гражданского общества [12, с. 4]. От активной позиции данной социально-демографической группы зависит стабильность политической системы.

Многие современные демократии сталкиваются с вызовами, требующими совместных усилий государственных органов и всего общества. Абсентеизм – это одна из проблем электорального поведения граждан России, проявляющаяся всё чаще в молодёжной среде, среди представителей субкультур и лиц с низким уровнем образования. В научной литературе считается, что абсентеизм – «уклонение от политического участия, политическая апатия» [7, с. 7]. В отличие от аполитичности, когда человек просто не видит ценности своего участия в политике, абсентеизм – это осознанное неучастие в политической жизни, демонстрация собственного отношения к политическому режиму, легитимности государственной власти. По мнению испанского политолога Л. Санистебана, «в политике не может быть невинного воздержания... Те, кто практикует абсентеизм, полагают, что они находятся вне политической жизни, “поверх” конфликтующих групп. Однако истина заключается в ином. Абсентеизм – это тоже политическая позиция» [11, с. 56].