

П. С. ВОЛКОВА

*Краснодарский государственный университет
культуры и искусств*

УДК 78.049.1:82(470)

МУЗЫКАЛЬНОЕ ПРОЧТЕНИЕ
СТИХОТВОРЕНИЯ А. ПУШКИНА
«ДАР НАПРАСНЫЙ, ДАР СЛУЧАЙНЫЙ»
(К ПРОБЛЕМЕ ТИПОЛОГИИ ПОНИМАНИЯ ТЕКСТА)

Как известно, науке о толковании — герменевтике, много лет. «Наука понимать — это, — по мнению А. Брудного, — постгерменевтика». Последняя формируется, в первую очередь, под влиянием психолингвистики и является собой попытку «создать в сознании <...> читателя установки, ориентированные на понимание смысла текстов» [1, с. 6]. Поскольку в отличие от значения, которое вбирает в себя весь культурный опыт поколений, смысл — это всегда момент индивидуально-личностный, собственно понимание можно квалифицировать как индивидуальную реализацию познавательных возможностей личности.

Несмотря на то, что каждый понимает исключительно по-своему, существуют некоторые общие моменты в типологии понимания. В частности, Г. Богин предлагает различать *семантизирующий, когнитивный и распремечивающий* типы [2]. При этом представленная типология весьма условна, поскольку в действительности типы понимания могут пересекаться и взаимодействовать между собой вне какой-либо иерархии. Тем не менее, преобладание какого-либо одного типа понимания самым непосредственным образом влияет на тот конечный результат (смысл), к которому приходит субъект понимания в процессе работы с тем или иным текстом культуры. Это позволяет говорить либо о глубине понимания, либо о поверхностном суждении.

В качестве примера *семантизирующего, когнитивного и распремечивающего* типов понимания остановимся на музыкальном прочтении пушкинского стихотворения композиторами М. Ковалем, Б. Чайковским и С. Беринским¹. Речь идет о стихотворении «Дар напрасный, дар случайный», которое было написано 26 мая 1828 года в день двадцатидевятилетия поэта. Знаменательно, что к этому времени остались позади и Михайловская ссылка, и главы «Евге-

ния Онегина», и мысли о самоубийстве. Не случайно дата рождения (день, месяц и год) выносятся поэтом в заголовок стихотворного текста. Подтверждение значимости этого дня в жизни Пушкина мы находим и в воспоминаниях его современников. Так, на допущенную К. Полевым ошибку при цитировании строки «Ужель мне точно тридцать лет?», Пушкин возразил следующими словами: «Нет, нет! У меня сказано «Ужель мне скоро тридцать лет?» Я жду этого рокового термина, а теперь еще не прощаюсь с юностью» (цит. по: [3, с. 187—188]). Причем, к этому времени до тридцатилетнего юбилея поэта оставалось всего несколько месяцев!

Рубеж, пролегающий между двадцатью девятью и тридцатью годами жизни, оказался для поэта тем более важным, что собственно «роковой термин» определил собою начало погружения в мир иных — не драматических, но эпических настроений и, вместе с тем, ознаменовал собою время разрешения многих противоречий. Здесь уместно вспомнить, что религиозное наставление митрополита Московского и Коломенского, которое было написано в ответ на публикацию стихотворения «Дар напрасный, дар случайный» и где содержалось указание на божий промысел как причину и оправдание всего, было серьезнейшим образом воспринято поэтом.

Если бы интересующее нас произведение Пушкина стояло особняком в музыкальном наследии упомянутых ранее композиторов, было бы логичным построить дальнейшие рассуждения на сравнительной характеристике музыкальных вариантов поэтического текста. Однако вследствие того, что и у М. Коваля, и у Б. Чайковского точно так же, как у С. Беринского, стихотворение оказалось лишь составной частью целого цикла, не принимать во

внимание наличие контекста, задающего стихотворению «Дар напрасный, дар случайный» особый тон звучания, — значит намеренно пренебрегать творческой манерой самого поэта. Как отмечает Н. Степанов, у Пушкина «слитность мысли и образа» достигалась всегда «тщательным подбором смысловых оттенков слова, выверенностью его лексической окраски, соотношенностью каждого слова со всем контекстом» [4, с. 83].

Вместе с тем, актуализация других текстов, окружающих стихотворение «Дар напрасный, дар случайный», поможет, на наш взгляд, «услышать» ту потенциальную музыку пушкинского творения, которая актуально представлена в вокальных циклах обозначенных композиторов.

Итак, наряду с традиционными музыкальными приношениями, к которым относятся «Пушкиниана» М. Коваля («Страницы жизни» для голоса с фортепиано и чтеца) и «Лирика Пушкина» Б. Чайковского (вокальный цикл для сопрано и фортепиано), «Истериады» для голоса и фортепиано С. Беринского представляются наименее «пушкинскими». Если произведения двух первых авторов прямо отсылают нас к пушкинской теме (об этом «говорят» сами названия, которые дают своим циклам композиторы), то «Истериады» С. Беринского оказываются в этом отношении нейтральными. Помимо того, в отличие от С. Беринского, который обращается к Пушкину лишь в одном из тридцати «посвящений», циклы М. Коваля и Б. Чайковского строятся исключительно на текстах великого поэта.

Каким образом вступающий в диалог с поэтом композитор актуализирует собственное понимание поэтических строк? Чтобы ответить на этот вопрос, остановимся на каждом из музыкальных прочтений стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный».

М. КОВАЛЬ.

«ПУШКИНИАНА: СТРАНИЦЫ ЖИЗНИ» ДЛЯ ГОЛОСА С ФОРТЕПИАНО И ЧТЕЦА

В предисловии к «Пушкиниане» композитор пишет: «Хотелось запечатлеть в музыке образ Пушкина кипучим и страстным, глубоким и скорбным, мятущимся в тисках царизма». И далее: «Настроение лирической скорби, яростного протеста против окружающей давящей атмосферы, пламенные порывы вольнолюбивых чувств <...> могут способствовать гармонич-

ной цельности музыкальной картины» [5, с. 3]. В то же время, несмотря на столь широко обозначенный эмоциональный спектр, «страницы жизни» Пушкина оказываются в непосредственной зависимости от той идеологической задачи, которая, по сути, и служит объединяющим моментом всех десяти песен цикла. Дело в том, что «Пушкиниана» готовилась к 100-летию со дня гибели поэта, вследствие чего в приуроченном к этой дате произведении невозможно было обойти стороной показа крупным планом «подлинных» убийц Пушкина — царя и его придворное окружение.

Открывает цикл песнь «Так полдень мой настал». Ее текст составлен из двух фрагментов, заимствованных М. Ковалем из поэмы «Евгений Онегин». Вторая песнь — «Узник». Ее исполнение предваряет чтение письма П. Вяземского, которое заканчивается словами «Петербург душен для поэта». Следом за ними — цитата из письма Н. Гнедичу с приложением стихотворения о птичке, выпущенной на волю, и, далее, песнь третья «Придет ли час моей свободы». Ее текст опять же взят из романа в стихах. После «Разлуки» — четвертой песни цикла — следует упоминание о цензуре из письма Я. Толстому и стихотворение «Горишь ли ты, лампада наша!». Затем следует песнь пятая — «Погребок». Шестая песнь — «Послание в Сибирь» — вновь начинается чтением стихотворения «Нас было много на челне». Наконец, седьмая песнь — «Дар напрасный, дар случайный» — исполняется после чтения отрывков из писем А. Казначееву и А. Тургеневу. В первом Пушкин пишет о недопустимости принять как дружбу, так и покровительство графа Воронцова, во втором дает ему нелицеприятную характеристику. Завершается чтение словами: «Он видел во мне коллежского секретаря, а я, признаюсь, думаю о себе что-то другое».

Песнь восьмая — «Не дай мне Бог сойти с ума» — предваряется чтением дневника поэта, где Пушкин делает записи о пожаловании себя в камер-юнкеры («что довольно неприлично моим летам») и о нездоровье Наталии Николаевны («Вот до чего доплясались»). Затем идет стихотворение «Пора, мой друг, пора!», после которого читается отрывок из письма к жене, исполненного мыслями о хандре и о будущем своих детей («Утешения мало им будет в том, что их папеньку схоронили как шута и что их маменька ужас как мила была на Аничковских балах»). После этих

слов звучит песнь девятая «Умолкну скоро я». Эпиграфом к последнему, десятому номеру цикла — «Погасло дневное светило» — композитор берет отрывки из писем А. Дельвигу, К. Рылееву и К. Нащокину. Лейтмотивом здесь звучат слова о скуке жизни, а также письмо к жене с напутствием поэта сыну Сашке: «Не дай бог ему идти по моим следам, писать стихи да ссориться с царями. В стихах отца он не перешеголяет, а плетью обуха не перешибешь».

Даже беглое и поверхностное упоминание текстов литературного монтажа М. Коваля позволяет сделать вывод о подчинении концептуальной информации интересующего нас стихотворения обстоятельствам светской жизни поэта. Более того, мысли, связанные с извечными вопросами бытия человека и нашедшие свое воплощение в строках «Дар напрасный, дар случайный», ставятся композитором в зависимость от оскорбительного для Пушкина мнения графа Воронцова. Понятно, что характер музыки, вступающей во взаимодействие с именно таким образом воспринятыми словами поэта, отмечен воинственностью и бурным проявлением чувств, что особенно заметно во втором разделе песни («Кто меня враждебной властью») в следующем за ним инструментальном проигрыше. Будучи кульминацией всей песни, этот раздел, в отличие от крайних частей, которые написаны в размере 6/8, имеет четко выраженную маршевость. Об этом свидетельствуют и аккордовое сопровождение вокальной партии, и ритмический рисунок мелодической линии, и призывная интонация, построенная на секундово-терцовом заполнении широких скачков на октаву и септиму. Заканчивается песнь, основная тональность которой *e moll*, в *E dur*. За подобной сменой тоналностей скрывается полная оптимизма мысль о том, что, несмотря на физическую гибель, поэт «победил» своих «врагов», став поистине бессмертным.

**Б. ЧАЙКОВСКИЙ. «ЛИРИКА ПУШКИНА»
(ВОКАЛЬНЫЙ ЦИКЛ ДЛЯ СОПРАНО
И ФОРТЕПИАНО)**

В противоположность «Пушкиниане» М. Коваля, вокальный цикл для сопрано и фортепиано Б. Чайковского окрашен светлой печалью и нежной грустью. Все оттенки пушкинской лирики донесены предельно ясно и прозрачно. Здесь нет буйства красок и сочетания полярных по характеру выражения настроений — все очень сдержанно, просто и, вместе с тем, хрупко.

Стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» стоит вторым номером после «Эха». В четырехтактном вступлении угадывается отзвук моцартовской «Lacrimosa». При этом интервальный состав меняется на октавы и септимы вместо начальных секунды и квинты, а непрерывность, текучесть «слезного потока», достигаемые Моцартом за счет равномерного вступления голосов, затормаживаются вследствие переноса акцента с сильной доли на слабую при размере 3/2. Такой ритмический рисунок создает эффект преодоления, которое осуществляет пытающийся постичь смысл своего предназначения человек.

Графическая четкость мелодического рисунка, построенного по звукам трезвучия и поддерживаемого неизменным фоном вступления темы, приводит к мысли о том, что у вопрошающего нет ни тени сомнения относительно своего полного права на получение ответа: поэт — в числе избранных, что дает ему надежду быть услышанным. На это указывает и относительно устойчивая динамика: при смене мелодических очертаний вокальной интонации она остается практически неизменной (*f-mf-f*). Лишь за три такта до слов: «Цели нет передо мною», — композитор требует ослабления звучности (*diminuendo*), словно дает время прислушаться в ожидании ответа, который так и не приходит. Следующее за этими тремя тактами тишины *crescendo* приводит к *mf*, которое держится до последнего такта.

Боль одиночества и пустоты, сознание обреченности и, вместе с тем, тайное ожидание участия в судьбе отмечены постепенным переходом из *g moll* в *A dur*. Новое тоническое трезвучие без квинтового тона звучит на фоне сектаккорда в басу с низкой третьей ступенью. Выдержанный в верхнем голосе звук *cis* дает возможность мгновенного «включения» следующего номера цикла — «Талисман» (композитор вписывает в конце заключительного такта *Attacca*).

За «Талисманом» Б. Чайковский помещает «Поэта». В пятом номере «Твой образ» текст представляет собой вариант стихотворения «Прощание», опубликованного в первом томе Полного (6-томного) собрания сочинений Пушкина. Затем идут строки стихотворения «Если жизнь тебя обманет». Их сменяет седьмой номер цикла — «Труд». Заканчивается «Лирика Пушкина» музыкальным прочтением

стихотворения «Не дорого ценю я громкие права».

С. БЕРИНСКИЙ. «ИСТЕРИАДЫ» ДЛЯ ГОЛОСА И ФОРТЕПИАНО

В отличие от циклов М. Ковалея и Б. Чайковского, где стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» помещается соответственно седьмым (из десяти) и вторым (из восьми номеров), это — единственное у С. Беринского обращение к Пушкину — открывает «Истериады». Занимая, таким образом, по отношению ко всем другим текстам сильную позицию, стихотворение «Дар напрасный, дар случайный» фокусирует в себе центральную идею цикла. Отсюда все последующие посвящения «Истериад» («Истериада I — семь посвящений, «Истериада II — шесть посвящений») «работают» на раскрытие этого концепта, одинаково волнующего как поэта, так и композитора. Речь идет о попытке совместного решения проблемы смысла жизни и смерти.

С этой точки зрения интересно обратить внимание на авторский эпиграф, который С. Беринский предпосылает своему циклу. «4 года тому, летом 1980, — пишет композитор, — иссопная и измученная моя душа ухнула вместе со мной в следующий круг. Здесь я узнал неодолимую и глумящуюся прелесть банального и, поперву, меня вырвало. Это был круг нежного глумления Живого над Полуживым. И я преисполнился этого глумления. А также плача, смертной тоски и глубокого к себе сострадания. Это был круг двух Истериад, который я нынче завершаю. И отползаю, оглядываясь назад. Гомункул с устричным телом и первой сединой. 1984. Июль» [6, с. 2].

Вне всяких сомнений, своеобразие авторского стиля, отсылающего нас к очерку как особой форме повествовательной литературы с ее отличительным признаком — достоверностью, а подчас и документальностью отображаемого, — является ярким свидетельством того, что пушкинские строки вполне органично и естественно вписываются в трагические события жизни С. Беринского, охватывающие период с 1980 по 1984 годы. В то же время, порожаемое внутренней близостью двух людей — поэта и композитора — единство слова и звука задает общечеловеческий смысл обозначенной проблеме (на это указывает название цикла, производное от лексемы «истерика»).

Правомерность такого вывода подтверждается данными «Толкового словаря живого ве-

ликорусского языка». Согласно В. И. Далю, «истерика» выступает синонимом «припадка», характеризуемого как «внезапное и сильное проявление <...> какого-нибудь чувства» [7, с. 312]. Поскольку в нашем случае речь идет о страстном желании понять предназначение человека, постигнуть конечную цель его земных страданий, потребность разобраться в этих сложнейших вопросах бытия можно рассматривать не столько с позиции чувства конкретного человека, сколько в качестве типичного для каждого из мыслящих людей состояния.

Косвенным указанием на вненациональный и вневременной статус затрагиваемой поэтом и композитором проблемы служит и факт включения в цикл стихотворений самых разных поэтических школ и направлений. Так, «Истериады» вмещают в себя тексты, авторами которых являются: Ф. Гарсиа Лорка, Л. Беринский (брат композитора), Н. Хикмет (на турецком языке), Catullus, G. Ungaretti, O. Vaciatis, I. Gerlach. Используется также канонический текст молитвы «Stabat Mater». Вместе с тем, круг поэтов, чьи произведения оказались в одном ряду со стихотворением «Дар напрасный, дар случайный», может рассматриваться и как дань протезизму Пушкина, признание исключительной способности поэта передавать поэзию чужого мира и чужого языка. Заметим, что сам Пушкин «касался», по выражению Е. Цявловской, шестнадцати языков. К русскому, немецкому, латыни, турецкому, актуальных для «Истериад», можно добавить старофранцузский, французский, испанский, сербский, английский, арабский, польский, церковнославянский, древнерусский, древнегреческий, древнееврейский².

Тем не менее, обращаясь к национальным языкам, композитор не преследует цели закрепить за каждым стихотворением свой особенный колорит: многообразие языковых оттенков скрепляется в «Истериадах» единством смысла, что, в свою очередь, определяет и стилевое единство цикла. Даже цитата из Шуберта в «Ночной серенаде» (автор текста I. Gerlach) носит характер доверительного диалога, который ведут сквозь время музыканты, что, скорее, подчеркивает общность темы, нежели культурные различия участников общения. Вот почему привлечение разноязычных авторов можно рассматривать лишь как попытку вырваться за пределы узкого пространства, почувствовать

себя гражданином мира и, поведав о своей боли, быть непременно услышанным теми, кому эта боль знакома.

Здесь позиция современного нам отечественного композитора, чья жизнь оборвалась незадолго до окончания XX века, вполне созвучна позиции современника века XVII. «Нет человека, — писал английский поэт Джон Донн, — который был бы, как Остров, сам по себе; каждый человек есть часть Материка, часть суши; и если Волной снесет в море береговой утес, меньше станет Европа, и также, если смочит край мыса или разрушит замок твой или твоего друга; смерть каждого человека умалывает и меня, ибо я един со всем Человечеством и потому не спрашивай никогда, по ком звонит Колокол, он звонит и по Тебе».

Действительно, об адресованности «Истериад» любому из нас «говорит» анонимность авторских посвящений. Даже если каждый номер цикла имеет конкретного «получателя», которого мысленно видел перед собой композитор, то отсутствие прямого указания на имя задает множественность смыслового пространства. Другими словами, «Истериады» посвящаются всем, кто способен их услышать. Пожалуй, в таком стремлении композитора к всемирности и всечеловечности присутствует еще одна черта, сближающая поэта и музыканта. По мнению Достоевского, именно всемирная отзывчивость Пушкина являла собой идеал национальной творческой деятельности, выражение «национальной русской силы, народности его поэзии» (цит. по: [3, с. 161]).

Первое посвящение цикла (*Largo. Rubato*) построено в форме сокровенной беседы измученного одиночеством человека — беседы с самим собой, которая выводит композитора на «внутреннюю социальность» (В. Махлин). Прерывистая пульсация вокальной партии на фоне выдержанного баса и горестных возгласов в партии правой руки (звучащих, словно кто-то невидимый скорбит, сострадавая говорящему) напоминает биение человеческого сердца. Именно с ним, уставшим надеяться и ждать, пребывающим в отчаянии, ведет свой разговор «праздный ум». На словах «Цели нет передо мною, сердце пусто...» (*Meno mosso. Ad libitum*) музыкальная речь становится более пронзительной: неизменность мелодии, неторопливо сползающей от такта к такту, сменяется нервным хроматизмом с глиссандирующим окончанием. Резкие пере-

ходы от *sf* к *p*, от *fff* к мгновенному затуханию динамики, авторские пометки «*espressivo*» и «*rubato*» служат явным доказательством того, что сердце не только не пусто, но, напротив, переполнено болью, оно живет ею и само стало знаком смертельной болезни. Заканчивается первое посвящение «Истериад» повторением начальной строки стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный».

Нельзя не заметить, что открытость чувства пушкинского стихотворения, которое еще больше обнажается в музыкальной интерпретации С. Беринского, заставляет забыть об условности искусства. Как в поэте, так и в композиторе, мы невольно видим, в первую очередь, одного из нас — равно обреченного на жизнь и смерть, слабого и незащищенного перед ударами судьбы человека. Переживание своей собственной участи, к которой нас обращает озвученное композитором слово, становится, таким образом, ответным переживанием.

Особенно знаменательным оказывается то, что, следуя за композитором от первого посвящения цикла («Дар напрасный, дар случайный») до последнего («*Stabat Mater*»), мы, по сути, повторяем путь к новой истине, проделанный Пушкиным из 1828 года в год 1829. Переступив порог «рокового термина», он пишет свой ответ на упоминаемую выше публикацию митрополита Московского и Коломенского, облекая его в следующие строки:

*И ныне с высоты духовной
Мне руку простираешь ты,
И силой кроткой и любовной
Смиряешь буйные мечты.
Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе Серафима
В священном ужасе поэт.*

Подытоживая данные, полученные в процессе анализа циклов М. Ковалю, Б. Чайковского и С. Беринского, можно сказать, что из трех интерпретаций стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» произведение М. Ковалю менее всего отвечает риторике художественного текста. Диалог, который представлен в «Пушкиниане», являет собой, скорее, формальный диалог: предмет речи здесь безгласен и, вследствие этого, манипуляции с текстом Пушкина соответствуют манипулированию вещью, готовой к потреблению. Налицо семантизирующий

тип понимания, который из трех основных тем, осваиваемых субъектом в процессе диалога с предметом речи, — социальности, культурности и индивидуальности, — фиксирует только социальность. Соответственно, «Пушкиниана» М. Коваля лишь приобщает нас к принятым в обществе значениям, то есть дает возможность «семантизировать для себя то, что уже семантизировано для других» [2, с. 40].

Напротив, «Лирика Пушкина» Б. Чайковского исключает потребительский подход к поэтическому слову. Тонкость проникновения в художественные тексты свидетельствует о «культурном» прочтении первоисточника и, соответственно, о состоятельности диалога. В то же время, вокальный цикл Б. Чайковского — это диалог избранных, что подчеркнуто как в первом номере цикла («Эхо»), так и в последнем («Не дорого ценю я громкие права»). Здесь понятия «поэт» и «композитор» выступают синонимами понятия «Творец». Следовательно, все те, кто не может быть причислен к служителям высокого искусства, оказываются по разные стороны с теми, кто непосредственно этому искусству служит³. От этого и неизбежность границ, заведомо разделяющих участников общения и всех других, кто не входит в этот «диалог посвященных». С этой точки зрения диалог поэта и композитора вполне созвучен диалогу двух поэтов — Шиллера и Гете, о котором Пушкин сказал следующими словами:

*Издревле сладостный союз
Поэтов меж собой связует;
Они жрецы единых муз;
Единый пламень их волнует,
Друг другу чуждые судьбе
Они родня по вдохновенью.*

Другими словами, «Лирика Пушкина» Б. Чайковского являет собой результат такого вдохновения, которое обусловлено культурным родством «жрецов единых муз», вследствие чего рядовой слушатель оказывается лишь безмолвным созерцателем, способным оценить слаженность и стройность речи общающихся. В этом смысле музыкальное прочтение стихотворения Пушкина «Дар напрасный, дар случайный» отвечает характеристике когнитивного типа понимания, в задачу которого входит обнаружение «знания о смысле» аналогично тому, как в задачу семантизирующего понимания входит обнаружение «памяти о значении». «Фиксируясь на культуре,

когнитивное понимание способствует обобщению, объединению в одно целое тех объектов, которые поддаются различению. Помимо прочего, такое понимание позволяет осваивать не только факты, но и закономерности» [2, с. 46].

Обратим также внимание на мгновенное «включение» очередного номера цикла «Талисман». Композитор делает пометку *Attacca* в конце заключительного такта своего музыкального прочтения стихотворения «Дар напрасный, дар случайный». Мгновенность перехода — знак того, что когнитивное понимание, при котором «каждый отрезок текста переживается как относительно оконченный и готовый, взаимодействует здесь и с распредмечивающим типом». Последний напрямую связан с ситуацией, когда «сходный по протяженности отрезок текста <...> не представляется готовым и имплицитным образом требует продления» [2, с. 76].

Примечательно, что реальное переживание незаконченности в условиях распредмечивающего понимания ставит реципиента перед необходимостью «самостоятельно находить предметы для освоения в тексте, включая в сферу освоения даже то, что в тексте лишь упоминается в связи с основным содержанием» [2, с. 59]. Яркой иллюстрацией подобного положения дел может служить следующий, третий номер цикла. Здесь «человеческая субъективность есть именно то, на чем фокусируется распредмечивающее понимание текста» [2, с. 59]. Актуализация этой человеческой субъективности оказывается столь мощной, что «Истериады» С. Беринского нередко против воли слушателя властно втягивают его во внутренний спектакль, разыгрываемый между субъектом и предметом речи.

Не принимая во внимание внешние условия, на фоне которых разворачивается это творческое общение, композитор видит в нем возможность выхода живого слова поэта из физического пространства нотной партитуры в идеологическое пространство вселенского диалога, связанного с реальным общественным делом — разрешением кризиса одиночества и обретением смирения и покоя в единении со всеми остальными.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Коваль (Ковалев) Мариан Викторович (1907—1971) — композитор, учился у М. Гнесина и Н. Мяковского. Чайковский Борис Александрович (1825—1896) — композитор, ученик А. Шуберта, Д. Шостаковича, Н. Мяковского. Беринский Сергей Самуилович (1946—1998) — композитор, ученик М. Вайнберга.

² Сведения заимствованы из: [8, с. 17].

³ Вспомним, согласно Платону, конечная цель возвышения по иерархической лестнице бытия предполагает воплощение в творческой деятельности чистого, беспримесного, не причастного к материальности, знания блага. К такому благу, в первую очередь, относили Музыку и Поэзию, рождение которых делало смертного равным богам.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брудный А. Психологическая герменевтика. — М., 1998.

2. Богин Г. Типология понимания текста. — Калинин, 1986.

3. Скатов Н. Пушкин. — Л., 1990.

4. Степанов Н. О стиле лирики Пушкина // Литературная учеба. — 1937. — № 2.

5. Коваль М. Пушкиниана [Ноты]: страницы жизни для голоса с фортепиано и чтеца. — М., 1969.

6. Беринский С. Истериады [Ноты]. — Рукопись. — М., 1984.

7. Даль В. Словарь русского языка. Современная версия. — М., 2000.

8. Асоян А. Почтите высочайшего поэта. — М., 1990.

Волкова Полина Станиславовна

доктор философских наук, кандидат
филологических наук, профессор
Краснодарского университета культуры
и искусств

