

Наталья Павловна Хилько – кандидат искусствоведения,
музыковед, доцент по кафедре теории музыки
и композиции Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
n.hilko@mail.ru

Андрей Геннадьевич Господарёв – вокалист,
ассистент-стажёр по направлению подготовки 53.09.02
«Искусство вокального исполнительства –
Академическое пение» Петрозаводской государственной
консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
andrew23124@yandex.ru

Natalia P. Hilko – Ph.D. in History of Arts, musicologist,
Associate Professor at the Music Theory and Composition
Department of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
n.hilko@mail.ru

Andrew G. Gospodaryev – singer, graduate student enrolled
in the training program 53.09.02 “The Art of Vocal
Performance – Academic Singing” at the
Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
andrew23124@yandex.ru

УДК 784

ВИЛЬГЕЛЬМ СТЕНХАММАР «СЕМЬ СТИХОТВОРЕНИЙ ИЗ ЦИКЛА
“ОДИНОКИЕ МЫСЛИ” ВЕРНЕРА ФОН ХЕЙДЕНСТАМА»:
В ПОИСКАХ СКРЫТЫХ СМЫСЛОВ

WILHELM STENHAMMAR “7 POEMS BY VERNER VON HEIDENSTAM
FROM THE “THOUGHTS IN LONELINESS” CYCLE”:
IN SEARCH OF HIDDEN MEANINGS

Аннотация

Статья посвящена поиску смысловых связей между отобранными В. Стенхаммаром стихотворениями В. фон Хейденстама и объединению их в единое целое музыкальными средствами. Авторами проанализированы все стихотворения цикла, восстановлен лирический сюжет. Выявлены особенности

музыкальной интерпретации поэтического текста с точки зрения преломления романтической традиции.

Abstract

The article focuses on finding the semantic connections in the poems by Verner von Heidenstam, selected by Wilhelm Stenhammar, and uniting the poems into a single entity by means of music. The authors have analyzed all the poems of the cycle and reconstructed the cycle's lyrical storyline. The authors have revealed the peculiarities in the musical interpretation of the poetic text in terms of their existence in the romantic tradition.

Ключевые слова: В. Стенхаммар, В. фон Хейденстам, шведская вокальная музыка, баллада, вокальный цикл, семантическое поле, стилизация

Keywords: W. Stenhammar, V. von Heidenstam, Swedish vocal music, ballad, vocal cycle, semantic field, stylization

Вильгельм Стенхаммар (1871–1927) – один из самых известных шведских композиторов, дирижёров и пианистов рубежа XIX и XX столетий. Как дирижёр он работал с разными оркестрами, в том числе и с симфоническим оркестром Гётеборга, который возглавлял с 1907 по 1923 год. Творческое наследие композитора богато и разнообразно. Он создал две оперы – «Пир в Сульхауге» (“*Gildet på Solhaug*”) и «Тирфинг» (“*Tirfing*”), – две симфонии, Серенаду для оркестра, два концерта для фортепиано. Успешно работал в камерных жанрах, о чём свидетельствуют шесть струнных квартетов, скрипичная соната, фортепианные опусы, среди которых сонаты *g-moll* и *As-dur*, Три фантазии, цикл “*Sensommarnätter*”. Значительную часть творческого наследия Стенхаммара составляют вокальные произведения: он написал около шестидесяти песен для голоса и фортепиано, два сочинения для голоса с оркестром – балладу «Флорес и Блансефлор» (“*Florez och Blanzeflor*”) и «Итаку» (“*Ithaka*”); шесть сочинений для хора с оркестром (в частности,

«Снежный покой» – “*Snöfrid*”, «Середина зимы» – “*Midwinter*”, «Народ» – “*Ett folk*”, «Песнь» – “*Sången*” и др.), произведения для хора *a capella*. Авторами текстов вокальных опусов являлись признанные поэты того времени, в том числе и скандинавские: Б. Бергман, Ю. Рунеберг, О. Левертин, Г. Фрёдинг, В. Хейденстам и другие [13].

Творчество Стенхаммара исследовалось как соотечественниками композитора, так и учёными из других стран. Невозможно не упомянуть основательный трёхтомный труд Бу Валльнера «Вильгельм Стенхаммар и его время» (*Bo Wallner “Wilhelm Stenhammar och hans tid”*), в котором автор подробно описал жизненный и творческий путь композитора. Подробнее с деталями биографии, что немаловажно для лучшего понимания творчества композитора, помогли ознакомиться статьи ресурса «Живое музыкальное наследие» [13]. Ещё более значимой для данной работы является эссе Армена Шаумяна [15], в котором автор уделяет внимание проблемам национального романтизма в музыке Стенхаммара. Этой же проблеме посвящена статья американского исследователя Даны Браун «Вильгельм Стенхаммар: голос Швеции» (*Dana Brown “Wilhelm Stenhammar: The Voice of Sweden”*) [10], которая дополняет труд Шаумяна. О значении Стенхаммара для шведской культуры идёт речь в передачах Шведского радио, посвящённых созданию «Общества Стенхаммара» в Гётеборге [12] и его композиторской деятельности [11].

В российском музыкознании крупными работами о творчестве шведского композитора являются кандидатские диссертации М. П. Мищенко «Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен Скандинавской музыкальной культуры» [5] и А. А. Шихериной «Инструментальное творчество Вильгельма Стенхаммара в контексте искусства Скандинавских стран и Финляндии конца XIX – начала XX века» [8]. В первой из указанных работ творчество композитора исследовано в общеэстетическом ракурсе, во второй представлена его инструментальная музыка. До сих пор за пределами внимания

отечественных специалистов остаётся камерная вокальная музыка Стенхаммара, которая, как уже говорилось, составляет весомую часть творческого наследия композитора.

Мы остановили свой выбор на раннем, но весьма показательном для формирующегося стиля композитора сочинении. Речь идёт о «Семи стихотворениях из цикла “Одинокие мысли” Вернера фон Хейденстама» (“*Sju dikter ur “Ensamhetens tankar” Verner von Heidenstam*”) (op. 7). Несколько замечаний об этом опусе находим в 1 томе ранее названного исследования Вальнера [16]. Другие источники пока нам не известны. Предлагаемое исследование является первым в отечественном музыковедении опытом интерпретации вокальных сочинений Стенхаммара, созданных на стихи известного шведского поэта В. фон Хейденстама – в этом состоит актуальность данной работы.

Над опусом № 7 композитор работал с 1893 по 1895 год¹. Впоследствии он ещё не раз обратится к творчеству В. фон Хейденстама². Так, в 1905 году появится кантата «Народ» (“*Ett folk*”) op. 22. Среди номеров вокального цикла «Песни и настроения» на стихи шведских поэтов (“*Visor och stämningar*”) op. 26 (1909) две песни – «Когда крестообразная тень от окна проникает в комнату» (“*När genom rummet fönsterkorsets skugga ligger*”) и «Отчего ты так скоро уходишь?» (“*Hvarför till ro så brådt?*”) – будут написаны на стихи Хейденстама.

¹ К 1895 году у Стенхаммара уже имелся определённый опыт сочинения вокальной музыки, и не только камерной. Он был автором хоровой баллады для баритона с оркестром «Флорес и Блансефлор», «Трёх песен на стихи Генриха Гейне» для голоса с фортепиано (“*3 Lieder von Heinrich Heine*”; 1890), «Двух стихотворений Е. П. Якобсена» для голоса с фортепиано [“*2 digte af J. P. Jacobsen*”; 1895] op.10.

² Хейденстам Карл Густав Вернер фон (1859–1940) – шведский поэт и писатель, представитель неоромантического направления. Он стал известен на родине после выхода в 1888 году книги стихов «Паломничество и годы странствий» (“*Valfart och vandringsår*”). Хейденстам активно писал и на патриотические темы. Об этом свидетельствуют его поэма «Народ» (“*Ett folk*”), роман «Древо Фолькунгов» (“*Folkunga Tradet*”), исторические хроники «Войны Карла XII» (“*Karolinerna*”) и др. Интерес к прошлому своей родины выражался не только в художественных произведениях, но в научных. Хейденстам – автор исторического исследования «Шведские правители» (“*Svenskarna och deras hovdingar*”). В 1916 году он стал лауреатом Нобелевской премии по литературе [9].

В 1918 году Стенхаммар представит свою интерпретацию ещё четырёх стихотворений этого шведского поэта – “4 dikter av Verner von Heidenstam” оп. 37.

Для своего сочинения Стенхаммар выбрал поэтические тексты из цикла «Одинокие мысли», входящего в книгу стихов «Паломничество и годы странствий», во многом имевшую автобиографический характер. Для дальнейшей интерпретации поэтических текстов из этой книги приведём некоторые факты из жизни поэта.

Вильгельм фон Хейденстам родился в аристократической семье. Будучи единственным ребёнком в семье, он был окружён вниманием и заботой своих родных. В возрасте 16 лет из-за болезни ему пришлось оставить обучение в школе. Чтобы поправить здоровье сына, родители отправили его в южные страны. С 1876 по 1880 год он посетил Италию, Египет, Грецию, Сирию. В 1880 году произошёл разрыв с семьёй, которая не одобрила женитьбу Вернера на Эмилии Юггла. В письме своему другу С. Топелиусу Хейденстам пишет: «Из-за запрета семьи на свадьбу, непонимания и ещё тысячи других причин я окончательно порвал со своим домом и роднёй. Я оскорблён и обижен, и вряд ли когда-нибудь мне придётся ступить на отцовскую землю, которую я всё равно очень люблю» [цит. по: 9]. Молодожёны отправились в Рим, где Вернер учился живописи. В 1881 году для дальнейшего совершенствования они переехали в Париж. Однако набирающий в то время силу реализм не пришелся Хейденстаму по душе. Не снискав успеха на поприще живописи, в 1882 году он решает серьёзно заняться поэзией. Супруги отправляются в Норвегию, откуда совершают тайную поездку в родной Ольсхаммар, а затем живут в Швейцарии, Италии, где будущий поэт изучает историю искусства, философию и историю. В Италии Хейденстам общался со Стриндбергом, с которым вёл беседы о различных проблемах современности. Оба мыслителя соглашались в том, что они принадлежат умирающему социальному классу аристократии. С ещё большей горечью в письмах друзьям,

в частности, Топелиусу, Хейденстам писал о том, что ему очень трудно быть изгнанником. В 1883 году он вновь тайно посетил родной Ольсхаммар. В 1887 году после смерти отца и сильных переживаний по этому поводу³ он, наконец, обосновался в своём имении. Здесь и началось редактирование первого поэтического сборника «Паломничество и годы странствий», отразившего впечатления и переживания путешественника и изгнанника.

“*Vallfart och vandringsår*” вышел в апреле 1888 года. Современники Хейденстама, в частности, поэты В. Рюдберг, К. Сноильски, О. Левертин, заявили, что в Швеции появился новый настоящий поэт [9].

Первый цикл сборника – «Восточные воспоминания и мифы» (“*Österländska minnen och myther*”) – отразил детские представления поэта о восточном мире и впечатления от пребывания в Сирии и Египте. Стихотворения этого цикла привлекли внимание читателей красочностью и беззаботной лёгкостью. При более внимательном чтении можно уловить и другое настроение. Во многих стихах встречается мысль, что этому «окаменелому краю» скоро придёт конец. С мыслью об умирающем Востоке Хейденстам связывает предчувствие, что и гармоничный мир его детства вскоре будет разрушен силами, лежащими как внутри, так и вне его. В восточном цикле заметны метания поэта между жизнерадостным южным миром и миром, находящимся на далёком севере [4, с. 315].

За «Восточными воспоминаниями и мифами» следует цикл «Мысли одиночества» (“*Ensamhetens tankar*”). Поначалу критики не обратили на него особого внимания, но с годами его стали считать самым глубоким и трогательным циклом сборника. Содержание “*Ensamhetens tankar*” проникнуто личными переживаниями поэта: чувством одиночества и отверженности в современном мире, тоской по родному дому, поиском гармонии в прошлом. В некоторых стихах улавливаются атеистические идеи, но в то же время

³ Отец долго и тяжело болел. Не в силах больше терпеть мучения он покончил жизнь самоубийством.

заметно желание обрести истинную веру. Есть и мягкая чувствительность, и осознание того, что цель жизни поэта – выразить в стихах свой внутренний мир.

Всё это оказалось близко молодому Стенхаммару. Из двадцати шести стихотворений, составляющих цикл «Мысли одиночества», он выбрал семь миниатюр и изменил порядок следования: № 1, № 2, № 16, № 23, № 14, № 8, № 21⁴.

Несмотря на присутствие лирического героя, который объединяет все тексты, очевидного сюжетного развития в созданной композитором последовательности стихотворений не наблюдается. Попробуем обнаружить свойственный поэтическому высказыванию лирический сюжет. Раскрывая его специфику, Т. Сильман пишет: «Попавшие в стихотворение скупой отмеренные эмпирические факты и подробности возникают и излагаются не столько в своей естественной последовательности (принцип традиционного эпического повествования), сколько “излучаются” в порядке воспоминания, суммирующего обобщения, предположения или пожелания, наконец, непосредственного видения всё тем же переживающим субъектом. Сюжет, таким образом, развёртывается не своим естественным путём, не первично, а отражённо, через переживание героя, который, с точки зрения перспективы изображения, находится в некоей фиксированной пространственно-временной точке, соответствующей в психологическом плане состоянию лирической концентрации» [6, с. 8].

Поиски лирического сюжета начнём на лексическом уровне. Объединив близкие по смыслу слова всех стихотворений, мы получили восемь семантических полей⁵ и назвали их «жизнь», «пространство», «время»,

⁴ Полный текст избранных Стенхаммаром стихов Хейденстама на шведском языке и в переводе А. Г. Господарёва находится в Приложении № 1.

⁵ Поле – «совокупность языковых (главным образом лексических) единиц, объединённых общностью содержания и отражающих понятийное, предметное и функциональное сходство обозначаемых явлений» [3, с. 380]. Понятие «семантическое поле» разрабатывалось в трудах

«человек», «действия», «явления психики», «ценности», «творчество» (см. Приложение № 2).

Количеству слов в этих группах различно: «действия» – 31, «явления психики» – 27, «пространство» – 26, «время» – 23, «человек» – 22, «ценности» – 15, «жизнь» – 9, «творчество» – 3. Внутри почти всех полей, кроме «творчества», нами были сделаны дополнительные деления на подгруппы (блоки). Подобные аналитические действия позволили обнаружить следующее. В семантическом поле «жизнь», наблюдается явное превалирование слов, связанных с её – жизни – окончанием. Слова *убили, отжившее, увяла, сгорела, истоцилась* заставляют обратить внимание на преобладание в лирическом сюжете событий прошлого. На это же указывает разнообразно представленная и детализированная по смыслу подгруппа слов, обозначающих прошедшее время: *давно, две тысячи лет, древний* и пр. Важно отметить, что для хронологии действий поэт использует разнообразные меры времени (*год, день, момент*), что свидетельствует о том, что в прошлом происходили очень важные для лирического героя события.

Настоящее и будущее время определено только словами *сегодня, молодость (молодая), завтра*. Подобная скупость в представлении этих времён наводит на мысль о том, что лирический герой не мыслит жизни в настоящем и будущем, и поэтому он обречён на постоянное обращение к прошлому.

Многопланово и многоаспектно представлено семантическое поле «пространство»: начиная от обобщённых характеристик (*мир, край*) и заканчивая конкретными, например, географическими названиями (*Рим*) и деталями интерьера (*печь*). Поэтическое пространство конкретизировано координатами глубины, размера (*маленький, большой, огромный*), есть подгруппа целостности (*полный, целый, вся*). Пространство предстаёт в конфигурациях храма и зала. В этом разнообразии выделяется подгруппа

немецкого филолога Й. Трира, как термин закрепилось в работе “*Der Alte Orient und die Indogermanen*” (1924) его австрийского коллеги Г. Ипсена [1].

«огонь», объединяющая два важных качества пространства – свет и тепло (*свет, искра, огоньки, пламя, пылают, согревается, печь*).

Характеристика холода дана опосредованно, через образ запечатлённой в мраморе девушки. В этом случае она лишена негативной коннотации, поскольку слово *мрамор* вызывает ассоциации не только с холодным камнем, но и с белым цветом, следовательно, и со светом.

Лишь два слова в семантическом поле «пространство» противостоят свету, это – *тьма* и *мрачный*. Они возникают в тот момент, когда герой говорит о настоящем и будущем (в 4-м и 7-м стихотворениях).

Наполнение стихов разнообразными пространственными деталями свидетельствует о формировании в этих текстах опредмеченного художественного мира, который обладает позитивными характеристиками: большой величиной, целостностью, теплом и светом. Совместив эти наблюдения и наблюдения над словесным составом семантического поля «время», можно заключить, что этот светлый и тёплый мир существовал в прошлом времени.

Группа слов, сформировавших семантическое поле под названием «человек», подразделяется на личные местоимения, названия членов семьи (*предок, мать, отец, дети*), слова, обозначающие пол (*мальчишка, девушка*) и части тела (*сердце, губы, ноги*).

Местоимения в этих стихах Хейденстам использует очень часто, что в целом характерно для лирического высказывания. Присутствуют почти все виды местоимений, кроме *они* и *вы*, следовательно, упоминаемых в тексте людей автор не относит к другим / чужим и не обособляется сам. Под нейтральным словом *люди* подразумеваются близкие родственники и друзья («...*давайте жить / в радости с дорогими нам людьми*»). Анализ этой группы позволяет заключить, что отмеченные ранее характеристики света и тепла естественным образом сочетаются с темой семьи, опять же существовавшей в прошлом. В этой связи стоит напомнить о детских годах Хейденстама,

проведённых в тёплом родительском доме, и тех душевных страданиях, которые он испытывал после разрыва с семьёй.

В семантическом поле, представляющем различные явления психики, мы выявили несколько смысловых блоков. Наиболее детализированной является группа слов, объединённая мотивом «жизненных невзгод» (*горе, одиночество, беда, жертва, ошибки*) и возможного способа их преодоления – забвением.

Им противостоит семантический блок, включающий лексику с положительным смыслом *сон, мечтаю, пригрезилось, воспоминание, спокойно, любовь (полюбила), радость*. Обратим внимание, что 4 слова из 7 связаны с иной реальностью, существующей во внутреннем мире героя, где только и есть место для любви и радости.

В семантическом поле «ценности» обнаружилось явное преобладание слов, во-первых, обозначающих вещи осязаемые, в частности, *кубок, мрамор, олово, статуя*, а во-вторых, имеющие коннотацию с прошлым (*кубок, статуя*). Незначительны по количеству слова, обозначающие «высшие» ценности (*благо, слава*). Можно заключить, что ценностный диапазон небольшой, конкретный и связан с материальным миром.

Удивительно, что тема творчества, которая намечалась в первом стихотворении, представлена в цикле очень скудно – лишь три слова (*песня, строфы, сказки*). Однако и они связаны с прошлым.

После описания семантических полей следует проанализировать, в каком соотношении составляющие их слова представлены в каждом поэтическом тексте (см. Приложение № 3).

Первое стихотворение «Там, в глубине моей души» содержит лексемы из большинства семантических полей, кроме тех, которые мы определили как «люди» и «творчество». Хотя при первом знакомстве с текстом показалось, что искра, о которой здесь идёт речь, и которая волнует героя, связана именно с творчеством, но слов, относящихся непосредственно к этой теме, здесь не оказалось.

Доминируют слова из семантических полей «жизнь», «пространство» и «явления психики». При этом из «жизни» использованы слова с негативным значением, в то время как из «явлений психики» – с позитивным. Можно предположить, что сама жизнь не является благом для героя, но внутренний свет, который присутствует в его памяти, является той отрадой, которая удерживает его в этом мире. Однако что означает этот свет?

Ответ на этот вопрос находим в следующем стихотворении «В одиночестве проходят мои годы». Здесь свет принимает форму пламени очага в родном доме, где жили родители и близкие. Возможно, этот огонь, точнее воспоминание о нём, греет душу лирического героя и даёт силы существовать. Хотя, по мнению Бу Вальнера, этот свет является символом таланта: «и поэт, и молодой композитор осознают своё призвание, оно является огнём их жизни, пусть даже этот огонь приносит только одни лишь беды» [16, с. 374]. Анализ семантических полей показывает, что эта смысловая коннотация здесь отсутствует.

Во втором стихотворении наблюдается большее количество слов из семантических полей «люди» и «время». Как отмечалось выше, упоминаемые здесь люди близки лирическому герою, а время прошлой жизни детализировано. Создаётся впечатление, что именно там, в тех «моментах» и «днях», где находятся родители, друзья, лирический герой ищет ключ, разгадку своих печалей.

Третье стихотворение «У моего предка был большой кубок» впервые содержит слова всех семантических полей. Здесь появляется новая ипостась света, связанная с творчеством, а конкретнее, с одним из самых древних музыкальных жанров – песней. Судя по всему, подобный смысловой вариант света тесно связан с прошлым. В свою очередь, переживаемое время неразрывно связано с семьёй. Необходимо отметить, что слова из поля «явления психики», использованные в этом тексте, имеют положительный

смысл для лирического героя. Таким образом, выявляется смысловая триада «свет – прошлое – близкие».

Четвёртое стихотворение «Придите, друзья...», так же как в предыдущем случае, содержит слова из всех выделенных нами семантических полей. Более того, поле «ценности» представлено здесь большим количеством слов, чем во всех других текстах. Лирический герой призывает сохранить свет прошлого, который в этом тексте ассоциируется со старинной изразцовой печью, находящейся в знакомом месте. И, что особенно важно, здесь герой находится среди близких людей. В этом стихотворении представлен ценностный эталон гармоничного бытия, который нужно сохранить, поскольку будущее сулит только невзгоды.

Можно сказать, что в третьем и четвёртом стихах, образующих композиционный центр опуса, в наибольшей полноте прорисован утерянный мир героя. Он полон приятных деталей и образов милых сердцу людей.

Словарный состав пятого стихотворения «В Риме» связан с семантическими полями «время», «жизнь» и «явления психики». Важно отметить, что два последних представлены словами, имеющими негативное значение. Не только семейный очаг, но и свет любви существовали для лирического героя в прошлом, задолго до того, как он родился. В этом стихотворении с особой силой чувствуется неизбывное одиночество героя. Если предположить, что искра, образ которой появился в первом стихотворении, олицетворяла любовь, то здесь становится ясно, что любовному пламени не суждено разгореться.

Шестое стихотворение «Ты ищешь славы» отличается от всех и по масштабу, и по силе выразительности. В этой миниатюре остро противопоставляются два сильных желания: стремление к известности (вечной жизни) и полному забвению (небытию). Важно, что степень забвения определяется исчезновением имени героя из материнской памяти («чтобы никто не слышал моё имя, даже моя мать»), а значит и из памяти семьи, рода.

И, наконец, самое активное – судя по количеству слов-действий – стихотворение «Ты любила меня» является одним из самых красивых в цикле: это элегия, наполненная тяжёлыми внутренними переживаниями. В своей монографии Б. Вальнер замечает, что включение этого стихотворения в ор. 7 объясняется жизненной ситуацией композитора. Стенхаммар в то время испытывал кризис в личных отношениях со своей первой возлюбленной Сигне, которые, в конечном итоге, закончились расставанием молодой пары [16, с. 377].

Почему же цикл заканчивается именно этим стихотворением, насыщенным словами из семантического поля «явления психики»? Вероятно, любовь к реальной женщине, существующая в настоящем времени, по причине совершенных ошибок не делает молодых людей счастливыми, но память сохранит радостные мгновения ныне разрушенной гармонии. Любовь, ушедшая в прошлое, становится светлым воспоминанием, ещё одним огоньком того теплого света, хранящегося в глубинах души героя.

Таким образом, хронотоп цикла разделяется на два мира. Один, ушедший в прошлое, прорисован многопланово. Он наполнен светом, теплом, достатком, творчеством, родными и близкими людьми. Об этом красноречиво свидетельствуют центральные стихотворения цикла, в которых присутствуют слова всех семантических полей с положительными коннотациями.

Второй мир, существующий в настоящем, – своего рода фантом. Он беден деталями, мрачен, полон сомнений, дисгармоничен: *«Сегодня наша любовь – мрачный сон...»*

Единственное, что давало надежду на светлое будущее, это искра, живущая в глубине души, но и она сгорела, и в будущем героя ожидает только тьма, которая есть забвение, одиночество и смерть. Свет-бытие существует для него лишь в моментах тех дней, которые прошли.

Стихи, в которых доминирует настоящее время, обрамляют цикл. Они рифмуются не только по хронологическому признаку, но тематически. И в том,

и в другом стихотворении лирический герой сожалеет, что не сберёт самое ценное, что у него было. Он не испытывает отрады в настоящем, однако когда это настоящее переходит в прошлое, оно окрашивается в светлые краски.

Стало очевидным, что семь стихотворений Хейденстама в последовательности, которую задал Стенхаммар, образовали смысловое целое. Его скрепляет триада «свет – прошлое – близкие». Лирический сюжет, сформированный композитором на вербальном уровне, построен на характерном для романтизма противопоставлении прошлого и настоящего.

В музыке эти времена выражены разными жанрами, стилями и гармоническими средствами. Настоящему времени (времени жизни композитора) соответствует тональность *h-moll*, романтический стиль музыкального высказывания, жанры романса (№ 1, 7) и монолога (№ 6). Прошедшее время воплощено в песнях, стилизованных под шведские народные баллады (№ 2, 3, 4, 5), они написаны преимущественно в тональности субдоминанты – *e-moll*.

Ярким примером стилизации может служить миниатюра «У моего предка был большой кубок» (№ 3). Она не является монологическим высказыванием от лица лирического героя, это – хоровая песня в народном духе, о чём свидетельствуют: куплетно-вариантная форма; синтаксис (все фразы одинаковы по размеру и равны строке поэтического текста); аккордовая фактура аккомпанемента; преобладание распевного поступенного движения, не лишённого, однако, выразительных квартовых скачков; простые гармонические последовательности (плагальные и автентические обороты), усложнённые кратковременными отклонениями в параллельный мажор и субдоминанту (пример № 1).

Пример № 1

«У моего предка был большой кубок», тт. 1–2

Moderato maestoso
mf

Min stam - far ha - de en stor po - kal,

mf
marc.

Черты народной песни, а также образ кубка не могут не напомнить о достаточно известной в XIX веке скандинавской балладе «О Фульском короле»⁶, литературную обработку которой сделал И. Гёте. Здесь присутствует и героическое прошлое, и любовь, и несчастье в любви, и смерть. К тексту Гёте обращались такие известные композиторы, как Ф. Шуберт, Ф. Лист, Ш. Гуно, Э. Григ и другие. Вот как выглядит вариант баллады у Шуберта (пример № 2).

Пример № 2

Ф. Шуберт. «Король в Фуле» op. 5, № 5

Etwas langsam
pp

Es war ein Kö-nig in Thu - le gar treu bis an - das Grab

pp

⁶ Фуле (Тхуле, Туле) – легендарный остров на севере Европы, описанный древнегреческим путешественником Пифеем около 325 г. до н. э.

Заметно его ритмическое сходство с песней Стенхаммара. Оно обусловлено ритмическим подобием стихов Гёте и Хейденстама. Возможно, шведский поэт сознательно создал аллюзию на этот классический текст, тем самым указал на старинную песню с «пылающими строфами», которую вспоминает лирический герой его стихотворения.

В версии Листа «Жил в Фуле король когда-то» ритмическая организация иная (музыкальные акценты «спрята» со стиховыми), но в построении мелодии наблюдаются некоторые аналогии с вокальной миниатюрой Стенхаммара (пример № 3).

Пример № 3

Ф. Лист. «Жил в Фуле король когда-то» (S. 278)

Es war ein Kö - nig in Thu - le, gar treu bis an das Grab

Если в контекст восприятия третьего номера вошла «Баллада о Фульском короле» в интерпретации Гёте, Шуберта и Листа, то в следующей песне «Придите, друзья» (№ 4) композитор создал интонационную аллюзию с «темой радости» из финала Девятой симфонии Л. ван Бетховена. Подобная связь инициирована поэтическим текстом, в котором герой обращается к друзьям с призывом «жить в радости» (пример № 4).

Пример № 4

«Придите, друзья», тт. 1–4

Commodo

Kom, vän - ner, låt oss sät - ta oss ned på lan - det i lugn

Установленные параллели свидетельствуют о чутком композиторском слышании и понимании поэтического текста, а также его желании передать музыкальными средствами замеченные смысловые аллюзии. В то же время создание исторического контекста, уходящего «вглубь веков», становится ещё одним приёмом воплощения ушедшего времени.

С этой же целью Стенхаммар использует включение элементов классицистского (№ 2) и барочного (№ 5) стилей.

Так, в фортепианном вступлении⁷ к песне «В Риме» (№ 5) в верхнем голосе аккордовой фактуры узнаётся барочная риторическая фигура *circulus*, символизирующая круг, вечность (пример № 5).

Пример № 5

«В Риме», тт. 1–2

Grave

I Rom, i Rom, dit ung jag kom, stå i

Низкие, дублированные в октаву нисходящие басы в тишей динамике (*pp*) вызывают образ отдалённого во времени и пространстве шествия. Временная дистанция создаётся также и модальными оборотами в гармонии (последовательность $S_6-D_{53}-S_{53}-T_6$). Троекратное повторение мотива вызывает ассоциации с остинатными вариациями. Сама же идея остинатности, «бесконечного» повторения ассоциируется с образом Вечного города – Рима.

Более детальную работу композитора с темой времени покажем на примере песни «В одиночестве проходят мои годы» (пример № 2).

Она написана в простой двухчастной форме. Выбор композиции обусловлен тем, что в стихотворении присутствуют настоящее и прошедшее время (см. текст в Приложении № 1). Поскольку они противопоставлены в смысловом отношении, возникает контраст в выборе музыкальной выразительности.

Необходимо подчеркнуть, что все романсы цикла отличаются скупостью фактурных и гармонических средств. Особенно это показательно для номеров, стилизованных под народную шведскую балладу. К их числу относится и рассматриваемая миниатюра. В таких условиях даже незначительные преобразования оказываются весьма заметными.

Первая часть – это рассказ о жизни лирического героя от первого лица. Мелодия разворачивается в небольшом диапазоне (кварта, квинта). Преобладающие нисходящие интонации передают эмоционально сдержанное повествование.

Этот раздел характеризуется ясным членением на короткие фразы и мотивы, соответствующие различным по величине синтагмами поэтического текста. Впечатление свободно льющейся речи создаётся и особой ритмической организацией. Первая фраза становится своеобразной ритмической темой для

⁷ Это единственный случай в цикле, когда тема экспонируется у фортепиано, что подчёркивает особую смысловую значимость этого материала.

последующего становления. Она отчётливо делится на два контрастных мотива (пример № 6).

Пример № 6

«В одиночестве проходят мои годы», тт. 1–3

Poco lento, dolce

I ens - lig - het för - svin - na mi - na år.

Первый отмечен пунктирным ритмом и движением четвертями, что объясняется неторопливым темпом речи. Второй, более подвижный, изложен преимущественно восьмыми длительностями.

В следующем построении эти мотивы разделяются и раздвигаются – так композитор привлекает внимание слушателя к синтагмам поэтического текста «касаюсь пламени» и «болтаю со своей собакой» (пример № 7). Образ пламени подчёркнут в мелодии активными квартовым и квинтовым скачками. Два последующих построения являются соответственно сокращённым и ритмически точным повторением второго мотива. Здесь энергия ослабевает: диапазон сужается, в мелодии преобладает плавное нисходящее движение.

Пример № 7

«В одиночестве проходят мои годы», тт. 4–6

Jag rör min eld och pjoll-rar med min hund. Jag sak-nar ej den

фразы. На первый план выходит малая секунда. Усилению лирического начала способствует и устанавливающийся на этом участке формы минорный лад (тональности *a-moll* и *h-moll*) (пример № 9).

Пример № 9

«В одиночестве проходят мои годы», тт. 10–11

då sam - me tje-na-re, som krökt och grå bär in min kvälls- vard, gos - se var

Восходящая модулирующая секвенция приводит к кульминации на словах «я ещё не родился» (пример № 10). Эмоциональный взлёт создан скачком на сексту, сменой фактуры (вновь звучат аккорды с октавно дублированным верхним голосом) и очень выразительным прерванным оборотом, после которого происходит возвращение к модальной гармонии и гомофонно-гармонической фактуре с секстовыми дублировками.

Пример № 10

«В одиночестве проходят мои годы», тт. 12–14

och jag ej född

В целом мелодия второй части по степени активности и развитию отличается от первой. Это, безусловно, связано со смысловой модуляцией в поэтическом тексте: здесь возникают образы прошлого («давно ушедшие моменты тех дней...»), «слуга, что был мальчишкой», «я не родился», «мать с отцом играли ещё детьми»).

Необходимо также отметить, что части несколько отличаются и по организации музыкальной ткани. В первой части миниатюры доминирует хорал – бесстрастный, тяжёлый и строгий, как и само существование в настоящем лирического героя. Во второй части фактура вначале имитирует оркестровое звучание (уже упомянутый золотой ход валторн), затем дуэтное пение с сопровождением, в кульминации хоровое звучание, что, конечно же, акцентирует детали поэтического текста.

Две последние фразы песни являются узнаваемыми вариантами мелодических построений каждой части: повествовательного и героического. Таким образом композитор создаёт «синтетическую» репризу. Поставив их рядом, он ещё раз подчеркнул контраст будничного настоящего и богатого на счастливые события прошлого.

В инструментальном заключении неожиданно появляется контрастное построение. Оно представляет собой жанровую трансформацию последней фразы вокалиста: вместо песни теперь звучит скерцо. Композитор превращает кантиленную мелодию в мелодическую фигурацию (гаммообразное движение лёгких шестнадцатых в диапазоне ноны и ломаное арпеджио). «Прыгающие» восьмые в аккомпанементе добавляют черты танцевальности. Чётный метр, характерные ритмоформулы вызывают ассоциации с полькой. Гармония представлена типовыми «школьными» оборотами (пример № 11).

Пример № 11

«В одиночестве проходят мои годы», тт. 18–20



Эта музыка становится иллюстрацией последних слов поэтического текста: «а мать с отцом в траве играли ещё детьми». Помимо жанра, Стенхаммар меняет и стилевые ориентиры – это определённо музыка в классицистском стиле. Добавим к этому тихую звучность, характер исполнения (*molto dolce*), и возникнет пасторальная картинка – символ идеализированного прошедшего времени. Внезапная жанровая и стилистическая модуляция в конце миниатюры создаёт впечатление нахлынувшего воспоминания.

События настоящего времени, не менее важные для создания в этом цикле лирического сюжета, составляют основу содержания первого и последнего номеров. Анализ текста и музыкальных средств позволяет говорить о воплощённой в них теме несостоявшейся любви. И если слова и музыка № 7 «Ты полюбила меня» говорят об этом напрямую, то в № 1 «Там, в глубине моей души», где речь идёт о некой «искре», любовная тема раскрывается посредством музыки. В этот же смысловой ряд может быть включена и песня «В Риме», в которой эпизод из далёкого прошлого связывается с несчастной любовью в настоящем.

Таким образом, настоящее время и любовная тема в её трагическом осмыслении оказываются неразрывными⁸. Мотив несостоявшейся любви получает в цикле музыкальное воплощение в виде лейтгармонии малого уменьшённого септаккорда (S II₇), фони́зм которого невольно вызывает

⁸ Такая трактовка любовной темы, вероятно, отражала реальные переживания 24-летнего композитора.

ассоциации с тристановским аккордом. Влияние Вагнера на Стенхаммара в тот период было очень сильным, об этом, в частности, свидетельствует его первая музыкальная драма по Г. Ибсену «Пир в Сульхауге» (*“Gildet på Solhaug”*). Начинаящий композитор сочинил её под впечатлением от услышанных им в Берлине незадолго до того опер Вагнера. Завершение «Пира в Сульхауге» в 1893 году совпало с началом работы над хейденстамовским циклом. Учитывая ситуации появления лейтсредства в других миниатюрах, назовём его гармонией «утраченных надежд».

Впервые она появляется в первом номере («Там, в глубине моей души») и становится его интонационной основой (пример № 12).

Пример № 12

«Там, в глубине моей души», тт. 1–2

Molto sostenuto

Der in-nerst i min an-de bor en gni - - sta

Впоследствии мы слышим её в инструментальной коде третьего номера («У моего предка был большой кубок»), в кульминации четвёртого («Придите, друзья») на словах *«большая тьма»*, дважды гармония «утраченных надежд» появляется в последнем номере («Ты полюбила меня»), в том числе и на словах *«сегодня наша любовь – мрачный сон»*. Важно заметить, что в частях цикла, стилизованных «под старину» (№ 3, 4), чуждый им аккорд вводится особым образом. Он звучит или только в партии фортепиано, или появляется сначала в виде аккорда у пианиста и только потом распевается вокалистом. Таким

образом, гармония «утраченных надежд» вклинивается в прошлое и разрушает его гармоничность.

Кульминацией в развитии любовной темы становится заключительный, самый протяжённый номер цикла «Ты любила меня». Он написан в жанре элегии⁹. Сквозная строфическая форма с чертами рондо позволяет композитору воплощать события лирического сюжета и, в то же время, не терять главную мысль.

В первой строфе преобладают протяжённые мелодические построения, равные строкам текста, а не синтагмам, как это было в других песнях. Исключение составляет начальный мотив, соответствующий словам «ты любила меня» (пример № 13).

Пример № 13

«Ты любила меня», тт. 1–2

The image shows a musical score for the first two staves of the song 'Du ha - de mig kär.' The top staff is the vocal line in G major, 4/4 time. It begins with a whole note G4, followed by a quarter rest, then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5), and finally a quarter note D5. The lyrics 'Du ha - de mig kär.' are written below the notes. The bottom staff is the piano accompaniment, also in G major, 4/4 time. It starts with a piano (p) dynamic, featuring a half note G3 in the bass and a half note G4 in the treble, both tied across the first two measures. The second measure has a sharp sign above the treble staff, indicating a key change to A major. The piece concludes with a fortissimo (ff) dynamic.

Тематическую рельефность нисходящей минорной гамме, движущейся от V ступени к I, придаёт характерный ритмический рисунок, который содержит синкопу и триоль, а также гармонизация, не соответствующая месту в форме.

⁹ Элегия (от греч. «жалобная песнь») – «стихотворение печального, грустного характера с мотивами одиночества, страданий, неразделённой любви» [7, с. 510]. В поэзии романтизма и сентиментализма «в ней развивались мотивы разочарования, неудовлетворённости, воспоминаний о прошлом, размышлений о бренности жизни, которые нередко приобретали философский или социальный смысл» [там же].

Для Стенхаммара элегия станет ведущим жанром лирического высказывания, в том числе и в инструментальных сочинениях [см. об этом подробнее 8].

Речь идёт о прерванном кадансе ($K_{64}-D_7-VI_{53}$), которым открывается экспозиционное построение. Романс начинается так, как будто вот-вот должен закончиться, что ещё раз подчёркивает мысль о том, что любовная история лирического героя обречена с самого начала. Желанные слова звучат как приговор.

На особую значимость рассматриваемого оборота указывает и фактура: единственный раз в первой строфе вокальная мелодия не дублируется у фортепиано. Мы слышим только голос героя.

Это мелодическое построение впоследствии прозвучит ещё трижды, но уже только в фортепианной партии (в интерлюдиях между строфами и в постлюдии). Парадоксальное сочетание музыкального и вербального текстов приковывает внимание к этому мотиву и придаёт ему статус знака – лейтмотива «неслучившейся любви», а форме – рондальные черты.

Повествовательный характер первой строфы во многом создавался длинными фразами. Во второй строфе, в поэтическом тексте которой появляется мысль о смерти любви, состояние лирического героя становится более взволнованным. Эмоционально обострённому монологу соответствуют более короткие музыкальные построения. Подобное членение возникает благодаря ритмоформуле .

Более того, в движении мелодии чаще появляются разнонаправленные скачки (на сексту, квинту, кварту). Здесь снова, как и в первом номере, встречается самый высокий звук цикла (fis^2), который повторяется трижды, создавая драматический накал. Восходящая секвенция с противоположным движением в мотиве (тт. 13–15) приводит к кульминации. В этот момент в гармонии появляется неаполитанская субдоминанта основной тональности *e-moll*. Её трагическую окраску усиливает дальнейшее ладовое перекрашивание. Эта фраза похожа на крик отчаяния героя. Заметим, что впервые фа-минорное трезвучие со своей побочной доминантой появилось в завершении второй фразы и подчеркнуло идиому «в счастье и горе» (*i ve och väl*) (пример № 14).

Пример № 14

«Ты любила меня», тт. 11–13

som ej band oss i - ve och väl

Вторая строфа романса усложнена и фактурно: в гомофонно-гармоническую организацию добавлены имитации. В фортепианной партии идёт непрерывное движение, окрашенное хроматизмами и диссонирующими созвучиями, что создаёт впечатление чего-то ускользающего.

В третьей строфе романса лирический герой подводит итог своим переживаниям. Все мелодические построения имеют форму волны; её диапазон, а также регистр, зависят от значимости и эмоциональности высказывания. Фразы с широкой, октавной, амплитудой сменяются более узкими, вписывающимися в квинтовый диапазон (пример № 15).

Пример № 15

«Ты любила меня», тт. 19–21

molto semplice *rit.*
 Hvad glöm - mas kan un - der å - ren, glöm!

Эмоциональным перепадам подчинены частые изменения характера звучания и темпа: первое предложение начинается *molto semplice*, и на слове *забуди* происходит остановка, подчёркнутая фермой. Начало второй фразы

отмечено ремаркой *sostenuto*, которое сменяется эмоциональным всплеском *a tempo*, а последняя фраза звучит в темпе *lento*. Слова, выделенные этими темповыми модуляциями, выражают главную мысль не только этого романса, но и всего цикла – в настоящем времени счастья не найти, оно осталось в прошлом.

Как трагический итог воспринимается два последних проведения лейтмотива «неслучившейся любви», но как изменилась его гармонизация! Вместо прерванного каданса звучит плагальный оборот с участием гармонии «утраченных надежд» ($I_{53}-II_{43}-I_{53}$) (пример № 16).

Пример № 16

«Ты полюбила меня», тт. 27–30

Звуковая ткань этого романса насыщена музыкальными образованиями с ясно читаемым смыслом: лейтмотив «неслучившейся любви», гармония «утраченных надежд», драматический прерванный каданс, трагическая неаполитанская субдоминанта. Музыка не только иллюстрирует отдельные слова, но и создаёт свою историю, опережающую события поэтического текста.

Прояснив, как композитор трактует семантическое поле «время», необходимо разобраться в том, как он интерпретирует в музыке последний элемент значимой для смыслового скрепления ор. 7 триады – «близкие люди». Если в поэтическом тексте Хейденстама указанное семантическое поле составляют члены семьи и друзья лирического героя, то в цикле Стенхаммара этот круг расширяется, в него попадают композиторы, творчество которых для

молодого автора было в высшей степени значимо. В этом ключе можно интерпретировать отмеченные ранее аллюзии на Вагнера, Бетховена, композиторов-классиков. Сюжетные и интонационные аналогии третьего номера «У моего предка был большой кубок» с балладой о Фульском короле отсылают нас к одноимённым произведениям Ф. Шуберта, Ф. Листа, Э. Грига, тем самым расширяют круг композиторского братства.

Обозначенный контекст позволяет в содержании шестого номера «Ты ищешь славы» обнаружить ещё один жизненно важный вопрос, который задаёт себе лирический герой, а через него и молодой автор: смогу ли я прославиться как они, или мой удел – забвение? Однако на него он пока не способен ответить.

Стремление Стенхаммара передать в музыке явное и скрытое в стихах своего современника объясняет наличие в ор. 7 средств выразительности с ясным значением: лейттемы, знаковых гармоний, аллюзий, жанровых и стилевых цитат.

Романтический герой цикла В. Стенхаммара одинок в настоящем и боится будущего, он находится в сомнениях и рассуждает над тем, какой путь выбрать, и это касается как любви, так и творчества. Возможно, в его образе запечатлелись автобиографические моменты, размышления молодых поэта и композитора о жизни, творчестве, национальной культуре. В то же время, в ор. 7 Вильгельма Стенхаммара «Семь стихотворений из цикла “Одинокие мысли” Вернера фон Хейденстама» запечатлён и дух эпохи рубежа XIX–XX веков, когда европейская художественная традиция предчувствовала грядущие перемены, но пока ещё не испытала их.

Литература

1. Башарина А. К. Понятие «семантическое поле» // Вестник ЯГУ. 2007. Т. 4, № 1. С. 93–96.
2. Гёте И. В. Стихотворения / отв. ред. О. Дорофеев. М.: Рипол Классик, 1997. 800 с. URL: <https://e-libra.ru/read/86632-stihotvoreniya.html>. (23.11.2018).

3. Кузнецов А. М. Поле // Большой энциклопедический словарь. Языкознание / гл. ред. В. Н. Ярцева. 2-е изд. М.: Большая Российская энциклопедия, 1998. С. 380–381.
4. Леонтьев А. И., Леонтьева М. В. Неведомые земли и народы Севера. М.: Вече, 2009. 288 с.
5. Мищенко М. П. Творчество и эстетика Вильгельма Стенхаммара как феномен Скандинавской музыкальной культуры: автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 1997. URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-i-estetika-vilgelma-stenhammara-kak-fenomen-skandinavskoy-muzykalnoy-kultury>. (23.11.2018).
6. Сильман Т. Семантическая структура лирического стихотворения // Сильман Т. Заметки о лирике. Л.: Сов. писатель, 1977. С. 5–45.
7. Царева Е. М. Элегия // Музыкальная энциклопедия: в 6 т. Т. 6. Хейнце – Яшугин / гл. ред. Ю. В. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1982. Стлб. 510–511.
8. Шихерина А. А. Инструментальное творчество Вильгельма Стенхаммара в контексте искусства Скандинавских стран и Финляндии конца XIX – начала XX века: автореф. дис. ... канд. иск. Петрозаводск, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnoe-tvorchestvo-vilgelma-stenhammara-v-kontekste-iskusstva-skandinavskih-stran-i-finlyandii-kontsa-xix-nachal>. (23.11.2018).
9. Björck S. Verner von Heidenstam // Svenskt biografiskt lexikon. Band 18, 1969–1971. URL: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=12779>. (23.11.2018).
10. Brown D. Wilhelm Stenhammar: The Voice of Sweden, Roosevelt University, 2017. URL: <https://blogs.roosevelt.edu/beststudentessays/2017/05/04/wilhelm-stenhammar-the-voice-of-sweden-dana-brown/>. (23.11.2018).
11. Moberg E., Lundberg M. Den svenska musikhistorien: Tänk efter först! Wilhelm Stenhammar: podcast, 2016. URL: <https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/747335?programid=4788>. (23.11.2018).
12. Nygren B. Tonsättaren Wilhelm Stenhammar får sällskap: podcast, 2016. URL: <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6504646>. (23.11.2018).
13. Rotter-Broman S. Wilhelm Stenhammar (1871–1927), 2014. URL: <http://levande-musikarv.se/composers/stenhammar-wilhelm/>. (20.05.2018).
14. Schuck H., Warburg C. Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del 7: Den nya tiden (1870–1914): av Castren G. 3-e fullst. /Omarb. uppl. utg. av Henrik Schuck. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1932. 718 s.
15. Shaomian A. Swedish national romantic music. The influence of composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar on Swedish national romanticism. University of Miami, 2008. 72 p. URL: https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1966&context=oa_dissertations. (23.11.2018).
16. Wallner B. Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del. Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. Del 1. 675 s.

References

1. Basharina A. K. Ponjatie “semanticheskoe pole” [The concept of a “semantic field”]. *Vestnik JaGU* [Bulletin of the Yakutsk State University. Volume 4]. 2007. No. 1, pp. 93–96.

2. Gjote I. V. *Stihotvorenija* [Poems]. Edited by O. Dorofeev. Moscow: Ripol Klassik, 1997. 800 p. URL: <https://e-libra.ru/read/86632-stihotvoreniya.html>. (23.11.2018).
3. Kuznecov A. M. Pole [The field]. *Bol'shoj jenciklopedicheskij slovar'. Jazykoznanie* [Large encyclopedic dictionary. Linguistics 2nd edition.]. Edited by V. N. Jarceva. Moscow: Great Russian Encyclopedia, 1998, pp. 380–381.
4. Leont'ev A. I., Leont'eva M. V. *Nevedomye zemli i narody Severa* [Unknown lands and peoples of the North]. Moscow: Veche, 2009. 288 p.
5. Mishhenko M. P. *Tvorchestvo i jestetika Vil'gel'ma Stenhammara kak fenomen Skandinavskoj muzykal'noj kul'tury: avtoref. dis. ... kand. isk.* [Creative work and aesthetics of Wilhelm Stenhammar as a phenomenon of the Scandinavian musical culture: author's abstract of the Ph.D. in Art History]. St. Petersburg, 1997. URL: <http://cheloveknauka.com/tvorchestvo-i-estetika-vilgelma-stenhammara-kak-fenomen-skandinavskoj-muzykalnoy-kul'tury>. (23.11.2018).
6. Sil'man T. *Semanticheskaja struktura liricheskogo stihotvorenija. Sil'man T. Zametki o lirike* [The semantic structure of the lyric poem “Notes on the lyrics”]. Leningrad: Sov. pisatel', 1977, pp. 5–45.
7. Careva E. M. Jelegija [Elegy]. *Muzykal'naja jenciklopedija: v 6 t. T. 6. Hejnca – Jashugin* [Musical Encyclopedia: in 6 volumes. Volume 6. Heinz – Yashugin. Modern encyclopedia]. Edited by Ju. V. Keldysh. Moscow: Sov. jenciklopedija, 1982. Stlb. 510–511.
8. Shiherina A. A. *Instrumental'noe tvorcestvo Vil'gel'ma Stenhammara v kontekste iskusstva Skandinavskih stran i Finljandii konca XIX – nachala XX veka: avtoref. dis. ... kand. isk.* [Instrumental creativity of Wilhelm Stenhammar in the context of the art of the Scandinavian countries and Finland of the late 19th – early 20th centuries: author's abstract of the Ph.D. in Art History]. Petrozavodsk, 2012. URL: <http://cheloveknauka.com/instrumentalnoe-tvorcestvo-vilgelma-stenhammara-v-kontekste-iskusstva-skandinavskih-stran-i-finljandii-kontsa-xix-nachal>. (23.11.2018).
9. Björck S. Verner von Heidenstam . *Svenskt biografiskt lexikon. Band 18, 1969–1971*. URL: <https://sok.riksarkivet.se/Sbl/Presentation.aspx?id=12779>. (23.11.2018).
10. Brown D. *Wilhelm Stenhammar: The Voice of Sweden*. Roosevelt University, 2017. URL: <https://blogs.roosevelt.edu/beststudentessays/2017/05/04/wilhelm-stenhammar-the-voice-of-sweden-dana-brown/>. (23.11.2018).
11. Moberg E., Lundberg M. *Den svenska musikhistorien: Tänk efter först! Wilhelm Stenhammar: podcast*, 2016. URL: <https://sverigesradio.se/sida/avsnitt/747335?programid=4788>. (23.11.2018).
12. Nygren B. *Tonsättaren Wilhelm Stenhammar får sällskap: podcast*, 2016. URL: <https://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=6504646>. (23.11.2018).
13. Rotter-Broman S. *Wilhelm Stenhammar (1871–1927)*, 2014. URL: <http://levandemusikarv.se/composers/stenhammar-wilhelm/>. (20.05.2018).
14. Schuck H., Warburg C. *Illustrerad svensk litteraturhistoria. Del 7: Den nya tiden (1870–1914): av Castren G.* 3-e fullst. Omarb. uppl. utg. av Henrik Schuck. Stockholm: Rabén & Sjögren, 1932. 718 s.
15. Shaomian A. *Swedish national romantic music. The influence of composers Wilhelm Peterson-Berger and Wilhelm Stenhammar on Swedish national romanticism*. University of

Miami, 2008. 72 p. URL: https://scholarlyrepository.miami.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1966&context=oa_dissertations. (23.11.2018).

16. Wallner B. *Wilhelm Stenhammar och hans tid: 3 del*. Stockholm: Norstedts Förlag; Göteborg: Graphic Systems AB, 1991. Del 1. 675 s.

Приложение № 1¹⁰

№ 1

Där innerst i min ande bor en gnista;
att lyfta den i dagen blev mitt mål,
min levnads liv, mitt första och mitt sista.

Hon gled mig undan, tärde och förbrände.
Den lilla gnistan är min rikedom;
den lilla gnistan gör mitt livs elände.

Там, в глубине моей души, живет искра;
Явить её на свет стало моей целью,
Сутью моей жизни, моим первым и последним делом.

Она ускользнула от меня, истощилась и сгорела.
Эта маленькая искра – моё богатство;
Эта маленькая искра – беда всей моей жизни

№ 2

I enslighet försvinna mina år.
Jag rör min eld och pjollrar med min hund.
Jag saknar ej den dag, som gick i går,
men denna långt försvunna stund,
då samme tjänare, som krökt och grå
bär in min kvällsvard, gosse var
och jag ej född, och mor och far
i gräset lekte än som små.

В одиночестве проходят мои годы.
Я касаюсь пламени и болтаю со своей собакой.
Я не скучаю по тому дню, что был вчера,
но я (скучаю) по давно ушедшим моментам тех
дней, когда тот же слуга, что (ныне), сгорбленный
и седой, приносит мой ужин, был мальчишкой,
а я ещё не родился, и мать с отцом в траве играли
ещё детьми.

№ 3

Min stamfar hade en stor pokal,
en jättepokal av tenn.
Mitt hjärta blir varmt, när jag bräddar den
och höjer den i min sal.
Då susar ur ölet en minnessång,
vars strofer flamma som bloss.
Gud hjälpe att våra barn engång
må höra den sången om oss!

У моего предка был большой кубок,
огромный кубок из олова.
Моё сердце согревается, когда я наполняю его до
краёв и поднимаю в своём зале.
Тогда слышится от пива старинная песня, чьи
строфы пылают как огоньки.
Господи, помоги, чтобы наши дети однажды
услышали эту песню о нас!

№ 4

Kom, vänner, låt oss sätta
oss ned på landet i lugn
och vakta vår kakelugn
och gamla sagor berätta!
Ett bättre liv efter detta

Придите, друзья, давайте будем спокойно
сидеть и смотреть на нашу изразцовую печь,
и старые сказки рассказывать!
В лучшую жизнь после этого
никто больше не осмелится верить,

¹⁰ Перевод со шведского языка выполнен А. Г. Господарёвым.

törs ingen längre tro,
och därför låt oss bo
i fröjd med våra kära.
Det stora mörkret är nära.

и поэтому давайте жить
в радости с дорогими нам людьми.
Большая тьма уже близко!

I Rom, i Rom, dit ung jag kom
står i marmor i helgedom
en flicka, som evigt jag drömmer om,
och som fordom levat i forna Rom.

№ 5

В Риме, в Риме, куда я поехал,
когда был молод,
стоит сделанная из мрамора в храме молодая девушка,
о которой вечно я мечтаю, и которая когда-то жила
в Древнем Риме.

Jag dröjde mot piedestalen stödd.
Det vart mina läppar förment
att möta hennes, jag som blev född
väl tjugu hundra år försent.

Я долго стоял у пьедестала.
И мне пригрезилось, что мои губы встретились с её,
но я родился с опозданием
на целых две тысячи лет.

Du söker ryktbarhet; för mig jag tror
ett större väl så helt att glömmas
att ingen hör mitt namn, ej ens min mor.

№ 6

Ты ищешь славы, а для меня, я думаю,
бóльшее благо – пребывать в полном забвении,
чтобы никто не слышал моё имя, даже моя мать.

Du hade mig kär. Jag skulle nyss
lagt allt jag ägt för din fot.
Jag skulle offrat all världen mot
ditt hjärta, din famn, din kyss.

№ 7

Ты полюбила меня. Я должен был сразу же
положить всё, что я имел, к твоим ногам.
Я должен был принести в жертву весь мир ради
твоего сердца, твоего объятия, твоего поцелуя.

Men lycklig vår kärlek, som doldes än,
som ej band oss i ve och väl,
tills den tvinade bort, tills vi dödade den
med varandras brister och fel!

Но хороша была та любовь, которая была сокрыта,
которая не связывала нас в горе и радости,
до тех пор, пока она не увяла, пока мы не убили её
нашими недостатками и ошибками!

Vad glömmas kan under åren, glöm!
Lyft mig ut som en död ur ditt sinne!
I dag är vår kärlek en dyster dröm
i morgon ett ungdomsminne.

То, что может позабыться с годами, забудь!
Убери меня, как что-то отжившее, из своих чувств!
Сегодня наша любовь – мрачный сон,
а завтра – воспоминание о молодости.

Приложение № 2

Жизнь (бытие)

Жизнь (живёт)
Быть (был, стало)
явить
родился
не родился
убили
отжившее
увяла
сгорела
истощилась

Пространство

там
куда
мир
край
Рим
храм
зал
печь
маленькая
близко
глубина
большой (большее)
огромный
полном
целых
вся
свет
искра
огоньки
пламя
пылают
согревается
тьма
мрачный
трава
собака

Время

когда-то
первое
последнее
вечно
долго
годы
лет
день (дни)
моменты
давно
древнем
две тысячи
старинная
старые
вчера
опоздание
однажды
сразу
сегодня
молодость (молодая)
завтра

Приложение № 3¹¹

№	Бытие	Пространство	Время	Люди	Действия	Психика	Ценности	Творчество
1	6 (4, 2)	6	2	–	2	4 (3, 1)	1	–
2	2 (1, 1)	3	6	6	7	3 (2, 1)	1	–
3	1	6	2	3	3	2	3	2
4	3	4	1	2	5	4	3	1
5	3	4	8	2	3	2	2	–
6	–	2	–	2	3	2 (1, 1)	2	–
7	3	3	5	2	10	12 (6, 1, 5)	1	–

¹¹ Курсивом обозначено количество слов с позитивной характеристикой.