

Портной Ю. Пути профессионализации фортепианного исполнительства в Житомире в начале XX в. (становление среднего звена профессионального музыкального образования). Раскрывается исторический аспект становления профессионального фортепианного образования и исполнительства в Житомире, в частности, обучение в музыкальных классах и музыкальном училище в начале XX в. Выявлена значимость влияния выдающихся украинских музыкантов М. Скорульского и В. Косенко на становление профессионального фортепианного образования в Житомире.

Ключевые слова: Житомир, профессиональное фортепианное образование, музыкальные классы, музыкальное училище, фортепианное исполнительство.

Portniy Yuriy. Ways of professionalization of piano playing in the early twentieth century (of becoming middle-level professional music education). The article deals with the historical aspect of becoming a professional education and piano performance in Zhitomir, particularly disclosed process of education and performing in music classes and music college in the early twentieth century. In article is proved the significance of the influence of prominent Ukrainian artists M. Skorulsky and V. Kosenko on the formation of the professionalization of piano education in Zhitomir.

Key words: Zhitomir, professional piano education, musical classes, musical college, piano performance.

УДК 78.071.1:787.3.082.4

Чжу Юаньюань

**СПЕЦИФИКА ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА
В ТВОРЧЕСТВЕ Р. ШУМАНА
(на примере виолончельного концерта)**

Последнее десятилетие творческой биографии Шумана ознаменовано началом нового этапа, одного из самых насыщенных и плодотворных, отмеченного сменой жанрово-стилевых и художественных ориентиров. Композитор тяготеет к крупным формам – симфониям, концертам, камерным ансамблям; во многом изменяется характер тематизма и методы его развития, принципы формообразования. До не-

давнего времени в отечественном музыкознании этот этап оценивался как период постепенного угасания шумановского таланта, а представленные в нем сочинения как не достигающие того уровня мастерства, которым отмечены более ранние шумановские произведения – особенно фортепианные. В научных публикациях последних лет во многом переосмысливается значение данного периода творчества композитора [см., например, 7]. Тот стилиевой поворот, который намечается в творчестве Шумана в 40-50-е годы и связан с усиливающимся проявлением объективизма, преобладанием рационального начала, мыслится теперь как «вполне логичное и закономерное событие, в результате которого общая художественная эстетика Шумана получает новое <...> музыкальное воплощение» [там же, с. 4]. В связи с этим исследование инструментальных жанров шумановского творчества позднего периода видится актуальным. **Цель** данной статьи заключается в выявлении особенностей мышления композитора при обращении к жанру концерта, а также исследование направления стилиевых поисков композитора в обновлении последнего на примере Концерта для виолончели с оркестром op. 129, a-moll.

Укажем сразу, что в целом инструментальное наследие Шумана в жанре концерта получило далеко не равнозначную освещенность в отечественной и зарубежной научной литературе. Так, наибольшее внимание уделено фортепианному концерту и его «спутникам» – концертным пьесам, созданным по модели концерта (Интродукция и *Allegro appassionato*, Концертное *allegro* с интродукцией). Например, им отведены многие страницы фундаментальной монографии Д. Житомирского [3], учебного издания «Музыка Австрии и Германии XIX века» [5]; вкратце они охарактеризованы в существующих научно-популярных и энциклопедических изданиях [см.: 6; 9]¹.

¹ Знакомство с зарубежной литературой также выявляет первенство Фортепианного концерта в научных студиях ученых: см. диссертацию М. Н. Kang. *Robert Schumann's Piano Concerto in A minor: a Stemmatic Analysis of the Sources* (Ohio State, USA, 1992), статью S. Roe. *The Autograph Manuscript of Schumann's Piano Concerto* (*Music Theory*, CXXXI. – 1990. – P. 77–79), исследование А. Gerstmeier. *Robert Schumann: Klavierkonzert A-moll, op.54* (Munich, 1986), статью W. Boetticher. *Das Entstehen von R. Schumanns Klavierkonzert: Textkritische Studien* в сборнике *Festschrift Martin Ruhnke zum 65. Geburtstag* (Stuttgart, 1986, s. 45–55) и др.

Значительно реже в отечественной литературе встречаются публикации о Виолончельном концерте (среди прочих укажем, в частности, довольно скудную характеристику в вышеупомянутой монографии Д. Житомирского [3], аналитический очерк юного музыковеда Д. Беличенко [1], исследование С. Мадорского [4], посвященное вопросам оркестровки концерта и анализу его редакций – авторской и Д. Шостаковича, отдельные заметки в энциклопедическом издании *Grove* [8]) и еще менее их о Скрипичном².

Концерт для виолончели с оркестром оп. 129, *a-moll* (1850) является одним из ярчайших сочинений Шумана зрелого периода творчества и одновременно представляет собой одно из лучших, по мнению Д. Житомирского, произведений этого жанра в классической инструментальной литературе. Учитывая, что фактически концерт завершает собой список сочинений композитора, его анализ, выявление особенностей драматургии приобретает еще символический характер.

Для данного сочинения Шуман избирает классический состав оркестра – парный, без тяжёлой меди; причём в группе деревянных духовых используется кларнет «in A». Такой состав оркестра применялся Моцартом, Вебером и другими композиторами. «Композиционно-техническая сторона» (выражение Д. Житомирского) Виолончельного концерта, продумана здесь до мельчайших деталей.

Концерт написан как одночастное произведение, при этом в нем четко выделены три части: сонатное *allegro* (*Nicht zu schnell*), медленная (*Langsam*) и финал (*Sehr lebhaft*), – которые следуют друг за другом *attacca*, без перерыва. Переход от одной части к другой обеспечивают связки. Причём этот переход фактически не заметен для уха; части словно перетекают одна в другую, ощущение их смены вызывается изменением образности. Таким образом, выстраивается композиция поэчного типа.

Кроме того, концерт от начала до конца пронизывает единый тематический мотив, поэтому концерт предстает как целое одночастное произведение. Д. Житомирский отмечает: «Все три части концерта связаны родственными интонациями, которые, однако, появляются

² Объяснение отмеченному феномену видится в известной инерции оценки творчества Шумана с позиций фортепиано, принятой в советском музыкознании.

всякий раз в новом мелодическом контексте, образуя не столько прямое родство, сколько единую интонационную атмосферу произведения» [3, с. 745]. Последнее дает основание прийти к выводу о том, что Виолончельный концерт свидетельствует о стремлении Шумана в поздние годы «углубить и усовершенствовать принцип монолитности крупной циклической формы» [3, с. 746].

Другой особенностью концерта выступает лирическая направленность в широком смысле, проявляющая себя, в частности, как **песенность**. Он весь от начала и до конца богат певучим мелодизмом, который нигде не оттесняется на второй план ни виртуозными, ни композиционно-техническими элементами. Лирика, сконцентрированная уже в первых тактах заглавной темы, остается ведущей образной сферой на протяжении всех частей концерта.

Особый песенный колорит концерта связан с использованием композитором характерных песенно-романсовых интонационных оборотов. Так, Д. Беличенко приводит сходные мелодические построения из вокальных циклов Шумана «Любовь поэта» (№ 9 «Напевом скрипка чарует»), «Мирты» (№ 1 «Посвящение»), а также указывает на косвенные связи с песенной лирикой, в частности, в принципах соотношения солирующей виолончели и оркестра [1, с. 120-121]. Наличие певучей мелодики, родство ее отдельных интонационных оборотов с вокальным стилем Шумана, общая «песенная» направленность тематизма, отсутствие виртуозности выявляют романтическую, камерную, интимно-лирическую природу произведения, что дает основание считать, что «в данном произведении ощущается понимание Шуманом концертного жанра как камерного лирического высказывания» [1, с. 119].

Обратимся к анализу частей концерта. Первая часть написана в сонатной форме, где представлена только одна – сольная – экспозиция. Отметим, что подобная трактовка экспозиции первой части концерта достаточно типична для романтиков (см., например, Скрипичный концерт Мендельсона, концерты Брамса – Второй фортепианный и Двойной). Еще одна особенность – отсутствие чётких границ между экспозицией, разработкой и репризой: разработка выступает как естественное продолжение экспозиции, реприза непосредственно «вытекает» из разработки.

Открывает концерт тема вступления. Она представлена как хорал деревянных духовых инструментов, звуки которого дублируются *pizzicato* у струнных. Верхний голос хора представляет собой интонационное зерно, из которого вырастает весь тематический материал концерта ($e - a - c$). Это типичное шумановское *motto*, «звуковая формула»:

The image shows a musical score for the beginning of a concert. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a piano (*p*) dynamic and a bass clef staff also marked *p*. The second system has a treble clef staff marked *pizz.* and *p*, and a bass clef staff marked *pizz.* and *p*. The word *Tutti* is written below the bass staff of the second system.

В гармоническом отношении она представлена последовательностью из трех аккордов: трезвучий T – S – T.

Главная тема – патетический речитатив виолончели соло, построенный на начальной формуле ($e - a - c$). Она включает два элемента: а) восходящее движение по звукам аккорда (на основе формулы $e - a - c$) и б) постепенное нисходящее движение:

The image shows a musical score for a cello solo. It is labeled 'Violoncell Solo' on the left. The score has three staves. The top staff is for the cello, starting with a piano (*p*) dynamic. The middle and bottom staves are for the piano accompaniment, with the middle staff marked *arco* and *p*, and the bottom staff marked *arco* and *p*.

Связующая партия резко контрастна, она начинается *tutti* (*a-moll*) в динамике *f*; в ней появляется маршевый образ. Вместе с тем, тема связующей партии развивает элементы главной темы-формулы.

Марш подводит к побочной партии, которая также содержит два элемента: лирический и танцевальный. Лирика первого элемента сконцентрирована в партии солирующей виолончели, которая насыщена выразительными интонационными оборотами (опевание звуков, широкие мелодические интервалы – септима, секста), хроматикой, задержаниями, тонкой нюансировкой. Данная мелодия сопровождается лишь струнной группой оркестра (фаготы дублируют басовые звуки виолончелей и контрабасов), причем это сопровождение имеет гармонический характер, «оттеняющий» мелодию, окрашивающий её в «терпкие» тона (например, посредством *sf* на сильной доле). Во второй половине темы у солирующей виолончели появляется «соперник» – самостоятельная мелодическая линия у виолончелей, что придает всей теме диалогический характер. Укажем, что введение дополнительных солистов – особенно в лирических разделах формы – окажется одним из излюбленных приемов Брамса (например, во Втором фортепианном концерте таким солистом во второй части выступит виолончель, в Первом – гобой).

Особенностью второго элемента является использование *tutti* в качестве «водораздела» и одновременно для создания импульса танцевальности, который реализуется во второй части темы побочной партии. Танцевальную окраску теме придает стремительное движение мелодии триолями у виолончели-*solo*, смена артикуляционных приемов (*legato* – *staccatto*), острая акцентуация, широкие скачки, аккумулярующие энергию движения. По своей функции второй элемент можно считать заключительной партией.

Тональный план побочной партии представляет движение от *d-moll* (1-элемент) к *D-dur* (2-элемент); причем во втором элементе Шуман опять использует субдоминантовый гармонический оборот, как во вступлении. Отметим, что тональное движение экспозиций также укладывается в «прокрустово ложе» плагальности: *a-moll* – *D-dur*.

Разработка в основном посвящена развитию главной темы – в ней проводятся или её ключевые элементы, или целостные фрагменты:

Особенностью формы первой части является абсолютное масштабное равенство экспозиции и репризы, которое дополняется идентичностью оркестровки. Переход-связка ко второй части (тт. 270-285) воспринимается как начало второй разработки, поскольку использует соответствующий тематический материал и принципы его «оформления»; единственное отличие здесь – отсутствие виолончели-соло. Таким образом, первая часть представляет собой строго симметричную структуру с центром, проходящим через разработку.

Вторая часть (*Langsam, F-dur*) написана в простой 3-х-частной форме и также представляет собой симметричную структуру. Тема ее производна от главной темы первой части. В интонационном плане она строится как обращение главного интонационного ядра. Так, главная тема первой части открывается восходящим квартовым ходом в мелодии (V – I), тема второй части – нисходящим (I – IV). Вместе с тем, как и в теме первой части, мелодия движется от I к III ступени:

Тема первой части: e (V) – a (I) – (h) – c (III)

Тема второй части: f (I) – b (IV) – a (III)

Тема второй части включает те же два элемента: 1) поступенное движение (только здесь оно восходящее); 2) движение по звукам трезвучия.

Вся часть выдержана в единой фактуре: основную мелодическую линию ведет виолончель, её отдельные фразы имитируются в партии фагота, оркестр (струнная группа с небольшими «вкраплениями» деревянных духовых) выполняет роль аккомпанемента. Вместе с тем, в оркестре выделена партия виолончели как второе соло:

Violoncell Solo

p dolce

Д. Беличенко усматривает в этом фрагменте концерта черты виолончельного трио и связывает это с дополнением концертности ансамблевыми приемами [1, с. 120]. Вместе с тем данные особенности можно отнести и к чертам *concerto grosso*, типологическим свойством которого как раз и выступает вкрапление ансамблевых фрагментов в оркестровое изложение.

Отметим еще один момент. В среднем разделе партия виолончели содержит двойные ноты: Шуман здесь впервые ставит перед инструментом помимо мелодических и технические задачи, рассматривая виолончель в виртуозном ключе. Подобное звучание виолончели встретится вновь лишь в коде, завершающей сочинение.

Связка между второй и третьей частями не просто выполняет функцию перехода, но подводит итог развития лирической образности концерта, обобщая и приводя к единому знаменателю все её проявления, рассредоточенные в тематизме I и II частей (темы главной и побочной партий I части, тема II части). Мелодия связки объединяет в одну линию все главные темы, причем её рельеф распределяется между инструментами оркестра: так, у флейты и кларнета звучит мелодия начальных тактов главной темы I части, далее её подхватывает и продолжает вести солирующая виолончель; из темы первой части органично вытекает тема второй. Колорит авторского лирического высказывания подчеркнут звучанием виолончели в динамике *f* и *sf* всё время, тогда как оркестр выдерживается в градации *p*.

Начало третьей части представляет интерес с точки зрения гармонического плана. Первый аккорд третьей части – трезвучие *d – f – a*

(IV ступень) – представляет собой начало как будто в параллельной тональности по отношению к тональности второй части (тональность второй часть *F-dur*), которую Шуман затем переосмысливает в качестве субдоминанты тональности *a-moll*:



Разработке присуще камерное звучание за счет использования отдельных групп оркестра и в особенности – появления других солистов помимо виолончели, выступающих одновременно с главным, либо поочередно переключаясь с ним. Так, в тт. 480-486 на тематический элемент у виолончели накладывается звучание главного мотива (*motto*) у валторн (тт. 480-482), а затем у кларнета и валторн (тт. 484-486). Переключки солистов содержатся и в последних тактах партитуры (виолончель – флейта+гобой, тт. 488-493).

Реприза и в количественном (масштаб), и в качественном (тематизм) плане соответствует экспозиции. Причем связующая, побочная и заключительная партии в точности повторяют соответствующие темы экспозиции, сохраняя даже инструментовку, а главная партия несколько изменена: она приобретает более мощный, тяжёлый вид и звучит *tutti* без участия солиста.

Концерт завершается кодой, которую предворяет каденция. Особенностью этой каденции является то, что она звучит у солиста в сопровождении оркестра: на достаточно типичные для этого раздела формы виртуозные построения (двойные ноты, арпеджо, пассажи), накладываются тематические элементы (побочная партия первой части в деревянных духовых – тт. 706-710, 714-718, третьей части). Таким образом, каденция выполняет функцию коды; а кода приобретает черты каденция.

Анализ Виолончельного концерта Шумана позволяет выявить характерные черты, присущие данному жанру.

Особенности трактовки концертного жанра. Концерт сочетает в себе жанровые черты трех исторических разновидностей концерта: 1) романтического сольного концерта, 2) романтической поэмы, 3) классицистского сольного инструментального концерта, 4) барочного концерта – *concerto grosso*, по сути представляя собой своеобразную антологию концертного жанра.

Традиция романтического концерта дает о себе знать в доминировании принцип сольного высказывания, безусловном главенстве солирующего инструмента при постоянной опоре на песенность (тип тематизма, принципы музыкального развертывания, использование песенных «автоцитат»).

Поэдность заявляет о себе сразу на нескольких уровнях – структурном, тематическом, драматургическом. Так, в плане формы характерна фактическая одночастность при выделенных трех частях за счет приемов *attacca*, связок-переходов между частями, «наложенный» границ частей. На интонационно-тематическом уровне поэзные принципы обнаруживают себя в широком использовании принципа монотематизма, проявляющегося в формировании иногда достаточно контрастных – и в образном, и в жанровом плане – тем из единого интонационного ядра, приводящих в конечном счете к образованию самостоятельных сюжетных линий (в Концерте их три – лирическая, маршевая, лирико-игровая)³. На тяготение к поэдности в инструментализме как неотъемлемое качество мышления Шумана указывает Д. Житомирский, отмечая, что «поэдность является центром притяжения для всех произведений, где господствует лирико-драматическое содержание» [3, с. 419].

Модель классического сольного концерта сохранена в композиции целого: трехчастная структура с сонатным *allegro* в качестве первой части, рондо-сонатой – третьей.

Черты *concerto grosso* проявляются в первую очередь в особенностях оркестровки: опора на камерный по преимуществу состав, оперирование отдельными оркестровыми группами, использование нескольких солирующих партии, переключки *tutti – soli*.

Причем единый тематический мотив и непрерывная структура придает ему характер поэмы.

Особенности оркестровки. К ним следует отнести камерность, редкое звучание *tutti*, использование выразительного потенциала отдельных групп инструментов, строгую дифференциацию функций оркестра, связь оркестровки с образным содержанием тем:

³ В целом мышлению Шумана в сонатных композициях свойственно формирование внутренней связи между частями цикла посредством «сквозного» развития тем и тематических элементов. Д. Житомирский отмечает: «В ряде произведений зрелого и позднего периодов Шуман упорно стремится связать части цикла, создавая между ними родство отдельных интонаций (разрядка автора. – Ч.Ю.)» [3, с. 417]. И далее подчеркивает, что «“механизм” таких связей хоть и действует “за кулисами”, но играет большую роль, создавая единство интонационной сферы всего произведения» [там же, с. 418].

1) *маршевые темы* звучат в изложении *tutti*, причем зачастую без участия солиста (в I части это темы вступления, связующей партии, кода; в III части – главная тема в экспозиции и репризе, тема заключительной партии, кода);

2) *лирические темы* воплощены в оркестровом звучании посредством сочетания солиста с аккомпанирующей струнной и деревянной духовой группами при очень «прозрачной» инструментовке и типичными «аккомпанирующими» фигурациями (все основные темы – главная, побочная и заключительная – первой части, темы крайних и среднего разделов второй части, а также тема связки между частями);

3) *лирико-игровые темы*, как правило, поручены оркестровым группам (разработка первой части, связка между второй и третьей частями, побочная партия, разработка, каденция третьей части).

Особенности формы. Выстраивая форму Виолончельного концерта, Шуман строго соблюдает закон симметрии. Так, каждая часть концерта выступает как идеальная симметричная структура с центром, проходящим через ее середину, обуславливая абсолютное масштабное равенство экспозиции и репризы:

Первая часть: 97 тт. (эсп.) – 77 тт. (разр.) – 97 тт. (репр.)
переход – 12 тт.

Вторая часть: 9 тт. (А) – 16 тт. (В) – 9 тт. (А₁)
переход – 25 тт.

Третья часть: 135 тт. (эсп.) – 69 тт. (разр.) – 135 тт. (репр.)
каденция – 73 тт.

Масштабное равенство дополняется идентичностью оркестровки в соответствующих разделах.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беличенко Д. *Жанровые и интонационно-тематические особенности концерта для виолончели с оркестром Шумана / Д. Беличенко // Формування творчої особистості в інформаційному просторі сучасної культури : матеріали ювілейної науково-практичної конференції до 60-річчя ХССМШі. – Х. : Вид-во ХССМШі, 2004. – С. 119-124.*

2. Демченко Г. Ю. *Феноменология романтизма в фортепианном творчестве Р. Шумана. Аспекты музыкальной герменевтики : автореф. дис. ...*

канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Саратовская гос. консерватория им. Л. В. Собинова / Галина Юрьевна Демченко. – Саратов, 2006. – 22 с.

3. Житомирский Д. В. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества / Д. В. Житомирский. – М. : Музыка, 1964. – 880 с.

4. Мадорский С. И. Особенности партитуры Концерта для виолончели Р. Шумана в инструментовке Д. Шостаковича / С. И. Мадорский // Вопросы теории и истории музыки : сб. статей / Гл. ред. К. И. Степанцевич. – Минск : Изд-во Белорусской гос. консерватории им. А. В. Луначарского, 1976. – С. 141-156.

5. Музыка Австрии и Германии XIX века : в 2-х кн. / Под ред. Т. Цытович. – М. : Музыка, 1990. – Кн. 2. – 526 с.

6. Музыкальная энциклопедия : в 6-ти тт. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М. : Сов. энциклопедия, 1982. – Т. 6. – С. 455-467.

7. Романова Е. В. Классицистские и романтические тенденции в творчестве Р. Шумана позднего периода (на примере жанра симфонии) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 – Музыкальное искусство / Санкт-Петербургская гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова / Елена Викторовна Романова. – СПб., 1998. – 21 с.

8. *Daverio J. Schumann, Robert / J. Daverio // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : [in 29 vol.] / Ed. by Stanley Sadie. – [эл. версия].*

Чжу Юаньюань. Специфика воплощения концертного жанра в творчестве Р. Шумана (на примере виолончельного концерта). Выявлена специфика воплощения жанра концерта в творчестве Шумана. Исследуются интонационно-тематические, жанрово-структурные и композиционно-драматургические закономерности Концерта ор. 129, а-moll для виолончели с оркестром. Обозначиваются жанровые ориентиры композитора – романтический сольный концерт, романтическая поэма, классицистский сольный концерт, барочный concerto grosso.

Ключевые слова: Р. Шуман, концерт, драматургия, поэдность, песенность, стилистика, жанровая традиция.

Чжу Юаньюань. Специфіка втілення концертного жанру в творчості Р. Шумана (на прикладі виолончельного концерту). Виявлено специфіку втілення жанру концерту в інструментальній творчості Шумана. Досліджуються інтонаційно-тематичні, жанрово-структурні та композиційно-драматургічні закономірності Концерту ор. 129, а-moll для виолончелі з оркестром. Визначаються жанрові орієнтири композитора – ро-

мантичний сольний концерт, романтична поема, класицистський сольний концерт, барочний concerto grosso.

Ключові слова: Р. Шуман, концерт, драматургія, поемність, пісенність, стилістика, жанрова традиція.

Zhu Yuanuan. R. Schumann's concert genre embodiments specifics (in example of the cello concerto). The trying to find concert genre embodiments specifics in Schumann's instrumental art are made in the article. Cello Concerto's op. 129, a-moll intonation-thematic, genre-structural and composition-dramaturgical patterns are investigated. Genre reference points of the composer – a romantic solo concert, a romantic poem, a classical solo concert and a baroque concerto grosso are defined.

Key words: R. Schumann, concerto, dramaturgy, poem-quality, song-quality, stylistics, genre tradition.

УДК 398.82(477)

Олена Шишкіна

НОТНІ ЗБРАННЯ ВЕСНЯНОК ТА ЇХ ВИКОРИСТАННЯ В СЦЕНІЧНІЙ ПРАКТИЦІ ФОЛЬКОРИСТИЧНИХ ГУРТІВ

Питання використання зразків народнопісенної творчості в сценічній практиці з кожним роком все більш актуалізується у площині поєднання автентичності та сценічних вимог до сучасних виконавців. Робота, що ведеться з відтворення на сцені різноманітних обрядових пісень, є дуже кропіткою і має бути спрямована не тільки на ретельне вокальне копіювання народнопісенного твору, а і на збереження відповідної семантики образу. Звернемо увагу на якість записів та можливість відтворення в репертуарі фольклористичних гуртів такого поширеного жанру народної творчості, як веснянки.

Мета статті – розглянути принципи і саму можливість використання весняної обрядової пісні у сценічній практиці фольклористичних гуртів. Весняні танково-ігрові пісні побутують в Україні під багатьма назвами.

Розпочинають весну *заклички* – звертання до Богині Весни, Весни-матері, яка народжує Весну-доньку. Колись цей процес керувався