

Гусева Е. В., аспирантка,
доцент кафедры вокального искусства
ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей,
научный руководитель Скурко Е. Р.,
доктор искусствоведения,
профессор Уфимской академии искусств
им. З. Исмагилова

**Соотношение слова и музыки в романсах
А. Аренского на стихи А. Голенищева-Кутузова**

Статья посвящена вокальному творчеству А. С. Аренского. Рассматриваются камерно-вокальные сочинения ор. 44. на стихи А. Голенищева-Кутузова.

В композиторском наследии Антония Аренского (1861-1906), художника, чей творческий взлёт приходится на последние десятилетия XIX века и рубежные годы XX столетия, камерно-вокальные сочинения занимают особое место. Наряду с произведениями для фортепиано, они, по мнению Г. Цыпина, составляют *«важнейшую часть»* его наследия и являются *«бесспорным достижением русской музыкальной культуры последней трети XIX века»* [5, с. 95].

Основная часть более чем семидесяти сочинённых Аренским романсов и дуэтов приходится на непродолжительный период с 1899 по 1904 годы. Учитывая недолгий жизненный путь композитора, это свидетельствует о повышенном интересе Аренского к жанру романса и интенсивной работе в сфере камерно-вокальной музыки.

Личность художника рубежа столетий, творческое развитие которого определяется сменой философско-эстетических концепций и мировоззренческими трансформациями, неизменно представляет интерес с точки зрения проявления в его творчестве двух разнонаправленных тенденций, одна из которых стремится к сохранению традиции, другая же – к её обновлению. Камерно-вокальные сочинения Аренского, по постоянству обращения композитора к этому жанру сопоставимые лишь с его же произведениями для фортепиано, позволяют проследить становление и развитие его авторского стиля в дискурсе данных тенденций.

Вокальный почерк Аренского во многом сформировался в опоре на классические образцы лирики отечественных композиторов середины XIX века. Исследователи справедливо отмечают преемственные связи сочинений Аренского с романсами Глинки, Даргомыжского, Балакирева, Римского-Корсакова. Подчеркиваются особое влияние на формирование музыкального мышления композитора стиля Чайковского [5, с. 96], близость вокальных миниатюр Аренского к интонационному пласту городского романса, Алябьева, Гурилёва, [3, с. 40].

В качестве факторов, определяющих преемственность и ценность камерно-вокального творчества Аренского, Г. Цыпин отмечает «одухотворённость и, одновременно, простоту его поэтических замыслов, подлинную демократичность музыкального языка», а также «непосредственность чувствования», которая «неизменно сочетается у композитора с высокой художественностью, с точностью звуковых форм и совершенством красочно-изобразительных средств» [5, с. 96]. Он же подчёркивает «песенную основу» мелодизма Аренского, доминирующую роль мелодического начала, благодаря которой «мелодическая мысль...концентрирует поэтическое содержание стихотворного текста, запечатлевает его в определённом и чётком, эмоционально насыщенном музыкальном образе» [5, с. 100]. Одновременно с мастерством мелодиста исследователь отмечает и совершенство владения речитативом, а также способность ком-

позитора «непринуждённо и естественно» сочетать в своих романсах «широкоохватные мелодические построения с эпизодами декламационного характера», при сохранении «доминирующей роли мелодии» [5, с. 100].

Наиболее явственно доминирование мелодического начала над декламационным проявляется в ранних романсах Аренского (опусы 6, 10, 17, 21), созданных на начальном этапе творческого пути в период до 1889 года, в чем раскрывается влияние композиторов-романтиков старшего поколения, как отечественных, так и западноевропейских. Однако в сочинениях центрального периода творчества, охватывающего 1890-е годы, вектор композиторского осмысления поэтического текста начинает постепенно смещаться в сторону декламационности.

Данная тенденция обусловлена прежде всего теми веяниями и эстетическими «сдвигами», которые, наметившись уже в 80-х годах XIX века, ярко проявляются на протяжении последнего десятилетия и получают продолжение в следующем столетии. Мощный прорыв в философско-религиозной и научной сферах, в осмыслении человека и его роли в общей системе мироздания, открытие новых духовных пластов на уровне бессознательного, нашли своё отражение в эстетических постулатах искусства модерна, символизма, в культуре Серебряного века.

Особую значимость в этот период приобретают литературоцентристские тенденции. Имеются в виду вербализация бессознательного на уровне толкования сновидений Зигмунда Фрейда, проникновение в различные сферы искусства, в том числе и музыкального запечатлённого в слове символа как понятия и знака. Отсюда – расцвет символистской поэзии, притягивающей к себе художников, философов и музыкантов. Возникнув в поэзии, символизм «выражался прежде всего на языке поэзии» и определял тем самым «приоритет литературы в иерархии ценностей нового направления» [2, с. 19]. При этом музыка, по своей пластичности и открытости для свободных, не скованных предметностью образа ассоциаций остаётся для символистов вершиной среди видов искусства [2, с. 19].

Аренский как художник, тонко чувствующий атмосферу своего времени, настроения современников, не мог оставаться в стороне от художественно-эстетических тенденций эпохи *fin de siècle* («конец века»), что отразилось на композиторских принципах в целом и на вокальном творчестве, в частности.

Анализируя причины популярности камерно-вокальных сочинений Аренского, Г. Цыпин указывает на импонирующие слушателям «минорные настроения, свойственные значительной части романсового творчества композитора..., меланхолические созерцания, мечты о счастье, грёзы «о былом». Вызывая отклик в сердцах современников, «поэтические откровения Аренского попадали, тем самым, на благоприятную почву, тематика, культивировавшаяся им, была по душе широкой публике» [5, с. 96].

Особый сплав литературы и музыки, столь характерный для эпохи модерна, проявляется в сочинениях Аренского уже собственно в обращении композитора к лирике современников, в той или иной мере созвучной поэтике Серебряного века. Таковы сочинения Ф. Сологуба, А. Фета, А. Голенищева-Кутузова, Т. Щепкиной-Куперник, С. Надсона, Н. Бальмонта, Н. Минского, которые композитор избирает в качестве поэтической основы для своих романсов. Усиление внимания к слову становится важной тенденцией эволюции вокального стиля композитора, что привело его в одном из последних сочинений к особой форме синтеза музыки и литературы в «Трёх мелодекламациях для чтеца и фортепиано на слова И. Тургенева» ор. 68 («Как хороши, как свежи были розы», «Нимфы», «Лазурное царство»).

Более того, интерес композитора к претворению законов поэтических в музыкальные формы выходит за рамки вокальной музыки или музыки со словом (мелодекламация), реализуясь в собственно инструментальной сфере. Таковы шесть пьес, составляющих его цикл фортепианных миниатюр «Опыты с забытыми ритмами», ор. 28 («Логаэды», «Пеоны», «Ионики», «Сари», «Алкейская строфа», «Сапфическая строфа»). Используя в качестве метроритмической формулы для каждой из пьес стихотворный метр персидской, древнегреческой поэ-

зии, Аренский уже в начальный период своего творчества исследует возможности претворения поэтических форм средствами смежного вида искусства, мастерски трансформируя структуру поэтическую в структуру музыкальную.

Постепенное проникновение декламационного начала в камерно-вокальные сочинения Аренского наиболее ярко прослеживается в шести романах на стихи А. Голенищева-Кутузова, оп. 44. Созданные в 1899 году, они отражают эстетику нового направления, не порывая вместе с тем с традиционными формами, и выполняют тем самым определённую «поворотную» функцию в камерно-вокальном творчестве Аренского.

Сочинения Арсения Аркадьевича Голенищева-Кутузова (1848-1913 г.г.), автора стихов, поэм, драматических произведений, удостоенного в 1894 году Пушкинской премии, были широко известны и неоднократно издавались до революции (последнее посмертное издание в 4-х томах вышло в 1914 году, после чего его сочинения более не печатались).

Благодаря опоре на традиционные средства стихосложения, такие как силлабо-тоническая метроритмика, напевность стиха, проста и ясность формы, поэтические сочинения А. Голенищева-Кутузова привлекали к себе внимание композиторов задолго до того, как к ним обратился Аренский. Наиболее ярко они представлены в вокальных циклах М. Мусоргского «Без солнца», «Песни и пляски смерти», а также в его балладе «Забытый» и романсе «Видение», написанных в 1870-х годах. Кроме того, поэт стал автором либретто для оперы М. Мусоргского «Сорочинская ярмарка». В разное время к стихам поэта обращались также М. Балакирев, Ц. Кюи, С. Рахманинов. Одних в большей степени волновал лирический тон его поэтического творчества (М. Балакирев, С. Рахманинов), другие углублялись скорее в лирико-философскую или гражданско-социальную тематику (М. Мусоргский, Ц. Кюи).

Несмотря на традиционность поэтических средств, стихи Голенищева-Кутузова во многом содержат в себе новые «рубежные» веяния эпохи Модерна. Это проявляется прежде всего в образах, символической метафоричности языка, пессимистической настроенности, философии обречённости, неприятию неведомого

будущего, фантазийном уходе от действительности в иные мистические миры. Будучи неотъемлемой частью салонно-аристократической культуры своего времени, активно осмысливая, проживая и переживая в своём поэтическом творчестве происходящие и грядущие изменения, А. Голенищев-Кутузов как поэт «русской поэзии предсимволистской эпохи» [4, с. 66], аналогично Ф. Тютчеву, А. Фету во многом предвосхищал устремления более молодого поколения поэтов, среди которых – А. Блок, А. Белый, К. Бальмонт. Примечательно в этой связи суждение В. Шаламова, выдающегося отечественного писателя современности, высказанное в письме к литературоведу и критику В. Кожину: «По своему ощущению мира Голенищев-Кутузов принадлежит к числу русских пророков с философией, обгоняющей западные образцы. Но это — и вовсе отдельная тема. Голенищев-Кутузов достоин встать на полке библиотеки поэта наряду с Блоком, Буниным, Апухтиным» [6].

Обращаясь к творчеству поэта, Аренский, в первую очередь, выделяет для себя сочинения лирической направленности («Летняя ночь», «Один звук имени», «День отошёл», «Над озером», «Есть в сердце у меня»). Примечательно, что два стихотворения из шести, вошедших в ор. 44, послужили основой для романсов, созданных ранее М. Мусоргским и М. Балакиревым. Текст стихотворения «Летняя ночь» был претворён М. Мусоргским в романсе «Видение», а образная сфера стихотворения «На озере» вдохновила обоих композиторов.¹ «Лирический ракурс» в содержании стихов образует внутренние параллели, скрепляя тексты, избранные Аренским, образными «арками». Центральной в музыке становится тема «ночи», затрагивая одну из важнейших полярных парадигм поэтического мировосприятия Голенищева-Кутузова. Объединяющих в единое целое образы «дня» и «ночи».

¹ Балакирев открывает романсом на этот текст опус «Десять романсов», созданных в 1895-1896 годах. Напротив, данное стихотворение с измененным названием («У реки») становится завершающей точкой в цикле Мусоргского «Без солнца».

Как указывает С. Савинков, ночь в творчестве поэта является тем, что «организует логику связи всех уровней его значений, и потому может рассматриваться в качестве основания его авторской мифологии» [4, с. 66]. С точки зрения тематических связей, В лирики Голенищева-Кутузова образ ночи сопряжён «с тайной, властью, красотой, мечтой, смертью – со всем тем, чем не обладает антипод ночи – день.»²

Обозначая в своих романах этот «отчетливо выраженный вагнеровский элемент» [4, с. 67] в качестве смыслообразующей антитезы, Аренский впервые в своём камерно-вокальном творчестве вплотную подходит к созданию вокального цикла, в центре которого – личность автора стихов, внутренний мир поэта, художника, творца. Не случайно в качестве своеобразного «зачина», открывающего опус 44, избирается стихотворение «Орёл» как символ устремлённости к свободным «царственным» думам, к высоким идеалам творчества, к духовности, не подвластной бренному и суетному миру:

В раздумье, гордом и немом,
Вперив в пространство взор глубокий,
Орёл на камне полевым
Сидел, как странник одинокий.
Крикливых птиц враждебный рой
Над головой его кружился,
И вихрь, взметая прах земной,
Кругом испуганно носился.
Но недвижим питомец скал.
Не внемля суетному шуму,
Орёл на камне отдыхал
И думал царственную думу.
Когда ж, очнувшись, оглянул
Весь этот жалкий мир бессилья,

² В своей статье «Ночная вагнериана» С. Савинов отмечает: «Избавляя от дневных забот, ночь пробуждает грезы о чудной дали. Зовущая и манящая, она обретает у Голенищева-Кутузова антропоморфные черты и предстает в образе то обольстительной волшебницы с зарницами-взорами, то властной царицы. Своим чарующим голосом она зовет к нездешней любви и к нездешним наслаждениям ... И тот, кому дано услышать этот чудный голос, идет к нему навстречу, ничего не страшась, даже – и того, что обещающий бессмертную любовь голос ночи – это голос самой смерти... День в отличие от ночи обманчив: он озаряет Божий мир ложным блеском и призрачным счастьем» [4, с.66]

Затосковав, он развернул
Седые, медленные крылья.
И царь полуденных высот,
Случайный гость земли печальной –
Направил вольный свой полёт
За грани туч, к лазури дальней...
Высоко от тщеты земной
Вознёсся, праху неподвластный,
И, к дольной жизни безучастный,
Исчезнул в бездне голубой.

Вызывая ассоциации с пушкинским «Пророком» как по точно соответствующему ему метроритму, так и по эпичности и масштабности образов, это стихотворение словно обозначает направление поэтической мысли, открывающей иные грани в иных пределах – за «гранью туч», в «бездне голубой».

Примечательна своеобразная арка-обрамление, образующаяся из смыслового сопряжения первого номера «Орёл» и завершающего опус шестого номера «Есть в сердце у меня». Как отклик-утешение, пришедший из той самой «лазури дальней», как ответ поэту, устремляющемуся к идеалу в «ночных мирах» грёз и фантазий, стихотворение утверждает постулат любви в качестве высшей ценности, благодаря которой сердце художника способно противостоять любым «бурям»:

Есть в сердце у меня заветный уголок:
Любовь-волшебница в нем мирно приютилась.
Раз, невидимкою переступив порог,
Вошла она и крепко затворилась.
С тех пор, когда душа полна тревог и дум,
И в праздной их игре сознание счастья тонет,
Когда усталый дух объемлют мрак и шум,
И суетная жизнь кругом, как буря, стонет,
Внезапно слышу я ласкающий напев:
То гостя чудная поет мне в утешенье.
И снова счастлив я, и буря, присмирив,
Затворницы моей в тиши внимает пенью.

Своеобразную «внутреннюю арку» образуют романсы «ночной» тематики: «Летняя ночь» (№ 2), «День отошёл» (№ 4), «Над озером» (№5). Образ ночи персонафицируется, принимая различные очертания, сопровождается смутными

предчувствиями, таинственными ожиданиями, мистическим притяжением, сновидениями и грёзами. Он очаровывает и уносит в неведомые дали, подобно «Принцессе Грёзе» Врубеля. Её голос влечёт, манит и оставляет в неведении, подобно магическому голосу из романса Рахманинова «Ау!» на слова К. Бальмонта.

Романс «Один звук имени» (№ 3) составляет «сердцевину» музыкально-поэтического повествования. Это небольшая «реплика», воспоминание о прежнем счастье, о том, что «было и прошло», но осталось настолько ярким и ценным, что при упоминании только лишь «звука имени», вновь воскресает и ранит, подобно невозполнимой утрате. Сквозь внешнюю «лирико-бытовую» сторону текста проступают те же символистски окрашенные образы-сравнения: окружающие поэта «шумный блистающий праздник», «гудящая толпа» суетных будней и терзающий утратой «роковой призраком» счастья, истинных чувств.

Несмотря на свою простоту и непритязательность, этот поэтический текст становится отправной смысловой точкой, определяющей в цикле направленность образного развития в целом: от пустоты, гордого одиночества, страдания и отвержения через мистические озарения, возвышающие душу поиски и устремления – к истинной любви.

Музыкальное воплощение поэтического содержания в романсах во многом строится на взаимодействии декламационного и мелодического начал. Не отступая от своей позиции мелодиста и одновременно стремясь к детализованной отделке заложенного в тексте содержания, Аренский в романсах этого опуса больше внимания, нежели прежде уделяет интонационной выразительности слова.

Наиболее ярко речитативность проявляет себя в романсе «Орёл». Заложённая в тексте эпичность, величественность тона влечёт за собой обращение к *повествовательному типу мелодики* с преобладанием интонаций небольшого диапазона, соответствующих «*мелодике естественной речи*» и построенных на совпадении музыкального и речевого (ритмического и синтаксического) расчленения [1, с. 69].

Вариантность как принцип изложения темы, прихотливая ритмика, сопровождающая повторяющиеся на одной ноте мотивы, низкая и средняя тесситура вокальной партии словно имитируют неспешный сценический монолог, создают ощущение статики изображаемого образа – недвижимой, замершей «в раздумье гордом и немом» царственной птицы. И лишь в финальной части романса, включающей две последние строфы, в которых герой стихотворения устремляется в голубые бездонные дали, тематическое развитие постепенно трансформируется от речитации к мелодии романсового типа. Появляются широкие ходы, скачки, постепенно «завоёвывается» высокая тесситура, и тема «раскрывается», подобно расправленным крыльям орла, приобретая гибкую мелодическую пластичность. При этом на протяжении всего романса сохраняется принцип музыкально-речевого единства как одного из скрепляющих форму средств.

Иначе проявляются черты декламационности В четырёх центральных романсах, представляющих собой, по типологии В. Васиной-Гроссман, скорее лирические рассказы-конфиденции [1, с. 70], с характерным для этого типа «сочетанием интонационно сдержанной мелодики с тонко детализированной речевой ритмикой» при одновременном сохранении таких характерных для повествовательного тона свойств, как «мелодическая сдержанность, ограничении диапазона, опосредованным образом отражающее естественный диапазон речи» [Цит. изд.].

Таким образом, выразительная мелодическая основа содержит в себе декламационные элементы, совпадающие с просодией поэтического текста. Так, в романсе «Летняя ночь» интонационно-ритмическое тождество музыки и слова, интонационно варьируемая в диапазоне терции ритмоформула шага с опорой на неизменно повторяющиеся звуки мелодии, становится основной пленительной покачивающейся темы. Вкрапление подобных мотивов, построенных на одном звуке, в мелодическое развитие отличающейся плавным голосоведением вокальной партии характерно и для романсов «День отошёл» и «Над озером».

Стремление подчеркнуть лежащий в основе романса «Один звук сердца» контраст между праздничным гулом гудящей толпы и горестным страданием

одинокое сердца, обуславливает усиление роли речитативных элементов. Последние, в свою очередь, не только разбивают строфу, разделяя паузами в два такта знаковые для поэтического первоисточника образы («праздник шумный», «гудит толпа», «в порыве горести безумной зову я призрак роковой»), но и замедляют темп повествования в целом, акцентируют внимание на самом важном, подобно приёмам, используемым в практике драматических артистов.

Примечательна функция применяемого композитором встречного ритма, который, как правило, сопутствует мелодическому развитию в противовес декламационности. Однако Аренский прибегает к нему скорее с противоположной целью. В попытке сделать зримым, как бы движущимся поэтический образ плещущихся волн в романсе «На озере» он сознательно смещает на вторую долю трёхдольного вальсового метра ударные слоги первых двух слов в строке «плещут, таятся, ласкательно нежные», одновременно разделяя их паузами первых долей.

Ещё более изысканно использует Аренский возможности встречного ритма в романсе «Есть в сердце у меня», выбирая для шестистопного ямба стихотворения жанр мазурки с её трёхдольным метром и типичными смещающимися на слабые доли ударениями. При этом первый ударный слог в большинстве стихотворных фраз приходится на третью долю такта, которая синкопируется и выделяется акцентами. Этим же приёмом пользуется Аренский, если ему необходимо сгладить излишнюю ударность стихотворного размера в случае его несовпадения с ударением в том или ином слове либо заострить внимание на смысловой кульминации фразы.

Анализ романсов Аренского на слова А. Голенищева-Кутузова оп.44, позволяет говорить об изменении подхода композитора к трактовке жанра романса как произведения с исключительным главенством мелодии над поэтическим текстом. Возрастающая значимость поэтического слова, последовательный отбор литературного материала и стремление к детализации в музыке речевого компонента позволяют говорить о появлении в камерно-вокальном творчестве Арен-

ского отдельных признаков стихотворения с музыкой. Кроме того, образно-драматургическое и композиционное единство, достигаемое благодаря арочным связям, а также идентичные принципы работы с поэтическим текстом и тематическим материалом позволяют считать опус 44 вокальным циклом, в центре которого – личность поэта.

Обозначившаяся в опусе 44 тенденция к цикличности и декламационности впоследствии получит продолжение в «Шести детских песнях» ор.59, в романсах на слова Т. Щепкиной-Куперник ор.70, в вокальной сюите «Воспоминание» на слова Шелли ор.71.

Литература

1. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово/2. Интонация. 3. Композиция. – М.: Музыка, 1978. – 368 с.
2. Левая Т. Двадцатый век в зеркале русской музыки. – СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017. – 424 с.
3. Плужников К. Забытые страницы русского романса. – Л., «Музыка», 1988.– 104с.
4. Савинков С. Ночная вагнериана А. А. Голенищева-Кутузова / Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика. 2017. №3. – С. 66-68.
5. Цыпин Г. А. С. Аренский. – М., «Музыка», 1966. – 180с.
6. Шаламов В. Переписка с Кожиновым В.В. / Варлам Шаламов. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://shalamov.ru/library/24/63.html#n1> (дата обращения 09.10.21)