

Larisa PANENKOVA

## A poem by A. K. Tolstoy "A soul flew quietly to the heavens" in the Russian romance lyrics

Лариса ПАНЕНКОВА

## Стихотворение А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами» в русской романсовой лирике

Каждая эпоха раскрывает новые возможности в осмыслении исторических явлений, добавляет иные ракурсы их восприятия. Долгие годы в отечественном музыкознании по известным причинам в проблематику исследований не включались духовные аспекты русской музыки. Сейчас настало время наверстать упущенное. Это необходимо, чтобы глубже и правдивее понять нашу великую культуру.

Русская музыкальная классика, опираясь на отечественную литературу, всегда отражала духовные идеалы и искания своих современников. В русской литературе явлено множество примеров христианских добродетелей, свидетельствующих о лежащем в ее основе православном мирозерцании.

В творчестве А. К. Толстого христианское мировоззрение проявилось многослойно и в разных жанрах. Можно поспорить с мнением авторитетного историка литературы М. М. Дунаева, писавшего, что «христианское мироощущение поэта отразилось во всей полноте не в лирических стихах, а в поэме „Грешница“ и „Иоанн Дамаскин“, главная тема которых — торжество надмирной святости» [1, с. 451]. Ярким примером здесь будет небольшое стихотворение «Горними тихо летела душа небесами», воплощающее основополагающую христианскую заповедь — заповедь любви.

Стихотворение отличает проникновенный лиризм, необычайная музыкальность стиха, плавная дольность ритмики, одухотворенная просветленность. Поэтический образ Души облечен в тихую пронзительную грусть. Простота, искренность и смирение — подлинны христианские добродетели — украшают его. Но за ними высвечивается возвышенная красота и совершенство любви, способной на жертву.

The article considers five romances written on the lyrics of a poem by A. K. Tolstoy "The soul flew quietly above the heavens". The authors of the romances are M. P. Mussorgsky, P. I. Tchaikovsky, N. A. Rimsky-Korsakov, A. S. Arensky and C. A. Cui. The main emphasis when comparing musical interpretations of a poetic text is made on the embodiment of the spiritual, Christian meaning it contains.

**Keywords:** A. K. Tolstoy, M. P. Mussorgsky, P. I. Tchaikovsky, N. A. Rimsky-Korsakov, A. S. Arensky, C. A. Cui, poem, poetics, romance, musical form.

В статье рассматриваются пять романсов, написанных на стихотворение А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами». Авторы романсов — М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский и Ц. А. Кюи. Главный акцент при сопоставлении музыкальных трактовок стихотворного текста сделан на воплощении заложенного в нем духовного, христианского смысла.

**Ключевые слова:** А. К. Толстой, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, Н. А. Римский-Корсаков, А. С. Аренский, Ц. А. Кюи, стихотворение, поэтика, романс, музыкальная форма.

Поэт воплотил евангельское понимание любви как служения человеку. Образ Души в этом служении достигает праведности, той совершенной любви, в которой нет ни капли зла, а только бесконечное сострадание. «Любовь долготерпит, милосердствует, любовь не завидует, не превозносится, не гордится, не бесчинствует, не ищет своего, не раздражается, не мыслит зла, не радуется неправде, а сорадуется истине; все покрывает, всему верит, всего надеется, все переносит» (1 Кор. 13:4–7). Эта мысль в стихотворении Толстого афористично сжата в одну стиховую строку «Праведных души не знают ни скорби, ни злобы». Высшее проявление любви — жертвенность. Она явлена человечеству крестной смертью Христа: «Нет больше той любви, как если кто положит душу свою за друзей своих» (Ин. 15:13). Душа у Толстого из сострадания готова пожертвовать райским блаженством, потому что на земле есть «о ком пожалеть и утешить кого бы».

Неудивительно, что стихотворение привлекло многих отечественных композиторов. По количеству романсов (их создано пять во временной отрезок в 26 лет) оно стало одним из самых «рейтинговых» в поэзии А. К. Толстого. И, возможно, именно музыка выявила его духовную значимость для русской культуры.

А. К. Толстой написал свое стихотворение в 1858 году. Но для романсов «пришло время» в иную эпоху — в последней четверти XIX — начале XX века. Они создавались в такой последовательности: 1877 — М. П. Мусоргский, 1880 — П. И. Чайковский, 1882 — Н. А. Римский-Корсаков, 1903 — А. С. Аренский, 1904 (год издания) — Ц. А. Кюи.

Обращение к этому поэтическому тексту в определенной мере стало отголоском личного духовного опыта композиторов. Некоторую информацию в этой

связи могли бы дать адресаты посвящений романсов. Например, Мусоргский оставил свое произведение без посвящения, что, возможно, говорит о сугубо внутренней направленности заключенных в нем переживаний. Остальные романсы имеют посвящения, но это — отдельная тема, рассмотрение которой выходит за рамки настоящей статьи.

Художественная форма романсов рождалась в музыкальном претворении заложенных в поэтике стихотворения идей, нашедших индивидуальный отклик у каждого из композиторов. В романсах также отразились особенности стилистики и творческие искания авторов времени создания произведений.

Значимым фактором для музыки всех рассматриваемых произведений стала трехдольность дактилической стопы стихотворения. Генетическая связь с ней отразилась в метрике и размере ( $\frac{6}{8}$ ,  $\frac{12}{8}$ ; у Мусоргского  $\frac{6}{4}$ – $\frac{9}{4}$ ), триольной пульсации (мелодии или аккомпанемента). Мусоргский и Чайковский в вокальной партии следуют ритму стиховой модели, минимально используя встречный музыкальный ритм<sup>1</sup>, прибегая к нему для кульминаций. У Римского-Корсакова, Кюи, Аренского начальная мелодическая фраза оформлена ритмически почти одинаково. То есть внешние характеристики стиха нашли отражение у всех авторов романсов.

Жанровые черты романсов, хотя отчасти и продиктованы стихотворным метром, имеют гораздо больший спектр различий. Кюи выявляет его баркарольность, Мусоргский и Аренский, наоборот, избегают жанровой конкретики. Образный строй у Мусоргского — надбывшая высота, исполненный сострадания взгляд с Неба на горестную землю. Аренскому близка идея надмирного покоя и возвышенной чистоты, земной мир почти не отражен. Проекция Чайковского противоположна Мусоргскому. Проникнутый светлой грустью музыкальный образ сохраняет связь с дольным миром: это взгляд на Небо от земли.

В стилистически разнородном романсе Римского-Корсакова возникает ряд жанровых, ладогармонических, интонационных планов. Музыка его изменчива вслед за словом. Диатоничная чистота и хрупкая прозрачность темы в динамической репризе достигает экзотического напряжения, оправданного динамикой формы, но несколько внешнего с точки зрения содержания. Необыкновенно красивый и гармонически красочный раздел в средней части («голос» Души), интонационно родственной музыкальному воплощению мифологических образов композитора, привносит в музыку романса несколько внешний фантастико-мистический оттенок.

Трехстрочная композиция стихотворения А. К. Толстого логично облеклась в романсах в простую трехчастную форму. Тем интереснее проследить, как композиторы индивидуализируют ее.

В романсе Кюи, где образ, пребывая в атмосфере покоя, тихого блаженства, имеет малое развитие, клас-

сическая структура **aba**<sup>1</sup> совершенно органична. Несмотря на то, что он создан в начале XX века, музыкальных новаций в нем нет. Его художественная стилистика осталась в русле романтизма. Изящная и пластичная мелодия плавно покачивается в ритме баркаролы, утопая в мягкой волнообразной фактуре аккомпанемента. Кульминация лишена динамики. При свойственных Кюи аристократизме художественной формы и красоте мелодико-гармонической сферы романс остался далек от духовно-содержательной основы стихотворения.

Вокальные миниатюры Мусоргского (27 тактов) и Римского-Корсакова (32 такта) строятся на микротематизме, содержательно предельно насыщенном. На малых отрезках формы при каждом смысловом повороте текста в музыке возникают интонационно новые микроструктуры (далее в схемах они обозначены строчными буквами):

**A (ав) B (cd) A<sup>1</sup> (ad)** в романсе Мусоргского,  
**A (авс) B (de) A<sup>1</sup> (adv/c)** в романсе Римского-Корсакова.

Форму вокальной миниатюры Мусоргского можно интерпретировать таким образом:

**A (ав)** — мир горний, полет и плач Души;  
**B (с)** — Ангелы («встречные светила» с шеститоголосной аккордикой «шестикрылых серафимов»);  
**B (d)** — мир дольный, скорбный («Я земли не забыла, много оставила там я страданья и горя»);  
**A<sup>1</sup> (a)** — мир горний, **A<sup>1</sup> (d)** — мольба о мире дольном.

Композиция романса Римского-Корсакова может быть осмыслена так:

**A (a)** — образ Души; **A (в)** — плач Души; **A (с)** — слезы = вереница звезд;  
**B (d)** — вопрошение Ангелов; **B (e)** — ответ Души;  
**A<sup>1</sup> (a)** — ликование в мире горнем; **A<sup>1</sup> (d)** — мольба Души;  
**A<sup>1</sup> (в/с)** — сострадание Души.

При сходстве композиционном романсы Мусоргского и Римского-Корсакова отражают совершенно разный подход к воплощению поэтических воззрений Толстого. Желая глубоко и детализированно отразить текст, Римский-Корсаков его музыкально как бы иллюстрирует. В синтезирующей репризе разные по смыслу кульминации — *экстатическая* **A<sup>1</sup> (a)**, «Здесь я лишь ликом блаженства и радости внемлю», и *тихая* **A<sup>1</sup> (в/с)**, «было б о ком пожалеть» (у композитора здесь *f!*) — не противопоставлены, а динамически слиты. Эту музыкальную картину отличает богатый и художественно тонкий набор средств, красота мелоса, изысканность гармонии. Но христианский подтекст стихотворения заслонен излишеством музыкальных красот и картинной пестротой.

Своеобразие художественной формы романса Мусоргского — в метафизическом отражении поэтического текста. В этом ее абсолютная уникальность, непохожесть на форму других романсов. Композиция основывается

<sup>1</sup> Термин Е. А. Ручьевской. Подробнее см.: [4, с. 13; 5, с. 79].

на образной трехсферности: 1. Душа, ее трепетный полет и сфера чувствований; 2. Горний мир Ангелов; 3. Мир дольний. И эта трехмерность не напрямую отражается в структуре формы, а скорее живет поверх ее. Композитор выделяет микрораздел **d**, где интонационно отражена идея страдания-сострадания. Оба раза он отмечен сменой всех художественных средств и погружением в глубокий бемольный минор (*as-moll* и *es-moll*). Это смысловой и одновременно структурный итог произведения. В трехсферности проявляется аналогия с иконографией. Это как бы и житие святого, и музыкальная икона — икона с житием.

В своих поисках «осмысленной-оправданной мелодии» [3, с. 192] Мусоргский стремился к звуковому аналогу слова. Сфера земной чувственности, обозначенная в романсах Чайковского, Римского-Корсакова, Кюи, пластичная гибкость мелодической линии, выходящая у них на первый план, Мусоргским отсечены. Никаких септаккордов, гармонических или фактурных изысков. Минимализм и простота художественных средств. Гармоническая фактура словно бестелесна, консонантно чиста (одни трезвучия и обращения), почти эфемерна. Она легко меняет ладовые и тональные краски в свободной отзывчивости на слово. Мелодия встроена в мерцание тремолирующих аккордов. Аскетизм средств — в обрисовке образа истонченной бесплотности, смирения.

Иное воплощение поэтического сюжета Толстого предлагает Чайковский. Его музыка — классический романс, масштабно более развернутый по сравнению с остальными миниатюрами (73 такта), в излюбленной Чайковским трехчастной форме с динамической репризой. Здесь единая образная сфера. Нет второго плана, лишь в партии фортепиано возникает оживленный контрапункт, тематизм которого родственен «горным» интонациям первой темы побочной партии из первой части Четвертой симфонии.

Главное качество музыки Чайковского — романсовость, кантиленность. Выразительная красота, плавная рельефность мелодии, динамика ее развития структурируют форму. В Чайковском живет установка на ее художественное совершенство. Беря импульс от слова, музыка вырывается из его власти и подчиняет своей логике форму, которая все время словно достраивается до абсолютной стройности (фортепианными отыгрышами, вставкой-предыктом перед репризой, повтором слов). Художественно организованный звуковой поток рождает кульминации (в середине и в репризе), выстроенные двумя ярусами. И последняя из них, усиленная на высшей звуковой точке мощным вторжением встречного музыкального ритма (продолженное «о ком пожалеть...»), в предельном напряжении соединяет воедино энергии слова и музыки, словно декларируя силу и красоту жертвенной любви.

Тонкое и поэтическое прочтение опуса А. К. Толстого предлагает Арениский. Этот малоизвестный и редко исполняемый романс относится к числу незаурядных страниц его творчества, о которых писал Ю. В. Келдыш:

«лучшие из романсов Арениского привлекают теплотой лирического чувства и непосредственностью выражения в сочетании с тонкостью и изяществом отделки. При господствующей роли вокальной мелодии в них всегда тщательно разработана партия фортепианного сопровождения, не только создающего общий эмоциональный фон, но вступающего иногда в выразительный диалог с певцом или оттеняющего отдельные моменты словесного текста» [2, с. 346].

Музыка романса свежа и искренна. В его стилистике в малой мере сказались новые веяния рубежа веков, эстетика «Мира искусства», поиск отвлеченных идеалов. Избегая, как и Мусоргский, жанровых аналогий, Арениский очищает образ от земных черт. Мелодия, узкообъемная по диапазону, малорельефна и словно статична. Она медленно парит над струящейся шестнадцатыми фактурой аккомпанемента, растворяя трехдольность пульсации. Неквадратность трехтактовых фраз вместе с замедленной ритмикой мелодии и плавной линией плагальных ходов нижнего голоса фортепиано создают иллюзию застывшего времени. Красивейшая гармония, сотканная из диатонических трезвучий, тонких вплетений септаккордов с инкрустациями нон, секст и задержаний, рисует образ чистоты и возвышенной грусти.

Романс написан в простой трехчастной форме с динамической репризой: **A (a+a<sup>1</sup>) B (c+d+c<sup>1</sup>+a<sup>2</sup>) A<sup>1</sup> (a<sup>3</sup>+a<sup>4</sup>)**. Подобно Мусоргскому и Римскому-Корсакову, Арениский использует микротематизм, «иницируемый» стихотворным текстом. Небольшой десятитактовый раздел **B** складывается из четырех разнородных фраз, и последняя из них — **B (a<sup>2</sup>)**, «Я земли не забыла» — создает вторгающуюся ложную репризу, индивидуализирующую форму. При этом звуковая ткань «ангельской» сферы — разделы **A**, **A<sup>1</sup>** и часть середины **B (a<sup>2</sup>)** — широко вариативна и словно наполнена внутренней свободой.

Весь романс, за исключением несколько инородных по стилю тактов середины (**B (c)**, «встречные тихо ее вопрошали светила...»), выдержан в едином ключе. В репризе музыкальный тематизм тонально поднят, амбитус вокальной партии значительно расширен, мелодическая линия становится выразительнее, достигая кульминации-мольбы на словах «О, отпусти меня снова, создатель, на землю».

Стихотворение А. К. Толстого «Горними тихо летела душа небесами» стало значимым для русской музыки. Помимо перечисленных романсов на его текст написал дуэт П. Г. Чесноков. Известны обращения к нему и позднее в XX столетии.

Стихотворение обладает большим потенциалом для музыкального прочтения. Помимо необычайной музыкальности стиха, образной насыщенности, мягкого лиризма, лаконизма формы, идеальной для создания романса, его отличают духовный смысл и глубина, представляющие, на наш взгляд, немалую сложность для воплощения в романсовом жанре.

Именно лиризм и музыкальность стиха привлекли, по-видимому, Кюи, который создал на этот текст

классический образец романтической вокальной лирики. Духовная же сторона осталась вне его интересов. Чайковский, в целом идя по тому же пути, отозвался и на христианские мотивы стихотворения, воплотив образ сострадания, душевной красоты и силы. Ему удалось достичь идеального соединения глубины содержания с совершенством художественной формы. Римский-Корсаков, может быть, несколько «дословно» стремился к отражению текста в музыке романса. Но ему не чужд христианский смысл и глубина идей А. К. Толстого. Аренскому, как и Чайковскому, также близка идея сострадательной души, ее мольбы за дольний, полный скорбей мир. Он находит совершенно свежие, оригинальные средства для звукописания образов надмирного покоя, возвышенной чистоты.

Но совершенно особенно подошел к этой теме Мусоргский. Его музыку, в противоположность произведениям Чайковского, Аренского, Кюи, Римского-Корсакова, назвать романсом трудно. Если Чайковского вдохновляет сердечность, человечность, проявление живых чувств сострадательного сердца — то есть чувствования земной души, то Мусоргский ищет средства для вопло-

щения святости, надбытийности. В поиске духовных соответствий, сознательно или бессознательно раздвигая границы музыки, композитор выходит к жанрам житийной литературы и иконографии.

Все пять романсов обладают высокими художественными достоинствами. К сожалению, не все из них можно услышать сейчас в живом исполнении.

Романсы занимают свою нишу в музыкальной панораме русской вокальной лирики. Обладая разной степенью совершенства, они представляют самостоятельные художественные системы, целый мир идей и образов. В них отражается и внешняя сторона христианской культуры, ее символика, элементы русского церковно-певческого языка (диатоника и плагальность), иконографии (шестизвучные аккордовые вертикали как аналог изображения шестикрылых серафимов, иерархия сфер), риторические фигуры общеевропейского музыкального «словаря» (интонации страдания, скорби, ликования, «графика» движения мелодии, баса и т.д.).

Думается, что представленный в статье ракурс может привлечь внимание к дальнейшему изучению русской музыки в таком аспекте.

#### Литература

1. Дунаев М. М. Православие и русская литература: в 2 ч. Ч. II. М.: Крутицкое патриаршее подворье, 1997. 473 с.
2. Келдыш Ю. В., Рахманова М. П., Коробельникова Л. З., Соколова А. М. История русской музыки: в 10 т. Т. 9. Конец XIX — начало XX века. М.: Музыка, 1994. 452 с.
3. Мусоргский М. П. Письма. М.: Музыка, 1981. 359 с.
4. Ручьевская Е. А., Иванова Л. П., Широкова В. П. и др. Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие / Отв. ред. О. П. Коловский. Л.: Музыка, 1988. 352 с.
5. Ручьевская Е. А. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. Статьи, сообщения, публикации / Под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой. М.; Л.: Музыка, 1966. С. 65–111.

## Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus\_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

#### ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

**Объем** статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматируется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полуторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные, „. **Нотные примеры** — в формате \*.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или \*.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата \*.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.