

КАМЕРНАЯ ВОКАЛЬНАЯ ЛИРИКА Н. Н. ЧЕРЕПНИНА И СИМВОЛИЗМ

Вводные замечания

Творческие поиски Н. Черепнина в сфере вокальной лирики – явление симптоматичное для его времени. Композитор делает первые попытки преодоления романтической концепции жанра – избирая поэзию символистов, постепенно отходя от романтических тем и образов, страстных любовных исповедей в сторону символизации, импрессионистической изысканности и недосказанности. Все это – в русле зарождающихся новых веяний в романсе.

Первые произведения в этом жанре (Шесть романсов ор. 1 и Два дуэта для женских голосов ор. 3) Н. Черепнин сочинил в 1897 году, еще обучаясь в Петербургской консерватории, последние («Две песни матери») – в 1945-м, незадолго до смерти. Крайние опусы разделяют почти полвека, в которые уместилась фактически вся творческая жизнь композитора, насыщенная исканиями, стилистическими поворотами. Он начинал творить в пропитанном духом Серебряного века родном Петербурге как один из лучших, многообещающих учеников Римского-Корсакова, а последние годы жизни провел в оккупированном нацистами Париже, окруженный непониманием, в тяжелейшей нужде. За это время Россию и мир потрясли две революции и две мировые войны, и эти сорок семь лет относятся к принципиально разным культурам. Это дает полное основание утверждать: между названными опусами пролегла эпоха.

В контексте истории жанра

К тому времени, когда на музыкальной арене появился Н. Черепнин, в камерной вокальной лирике сложилась непростая ситуация. На протяжении XIX столетия романс в русской музыке был одним из ведущих жанров. В нем отразились наиболее значимые эстетические и стилевые тенденции времени (важнейшие идеи и образы как отклик на новую поэзию, поиски новых форм, жанровых разновидностей, выразительных средств). С одной стороны, в творчестве М. Мусоргского, А. Бородина, Н. Римского-Корсакова, П. Чайков-

ского романс достиг высот, которые, казалось, трудно превзойти. С другой, сформировавшаяся устойчивая традиция грозила застоєм, и в жанре должна была наступить пора обновления. С конца 1890 годов и далее в 1900–1910-е в музыкальную жизнь приходят новые поколения художников – С. Рахманинов, Н. Мясковский, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Метнера В. Ребиков, М. Гнесин, – разные по масштабу дарования и творческим пристрастиям, но единые в главном – в стремлении открыть новые пути развития романса. Н. Черепнин – полноправный участник этого процесса.

Одним из главных источников обновления вновь выступает поэзия. Если во второй половине XIX века преобладала проза, то, начиная с последнего десятилетия на первый план снова (как и в начале века) выходит лирическая поэзия, которая оказала огромное влияние на разные виды искусства, в том числе и музыку, стала отличительным знаком эпохи. Лидирующее положение она заняла благодаря совершившейся в ней эстетико-стилевой революции.

Необычайной стремительностью и наполненностью отличается развитие поэзии модернизма¹, под влиянием которой подпали новаторские поиски композиторов. В период между 1890 и 1917 годами сменились и сосуществовали, по меньшей мере, три крупных поэтических направления – символизм, акмеизм, футуризм (кроме того, в символизме принято различать старшее поколение К. Бальмонта, В. Брюсова и младосимволистов во главе с А. Блоком).

При всем многообразии поэтической палитры, ведущим направлением все же стал символизм, эпоха мыслила символами. Творчество Н. Черепнина, как и большинства композиторов начала XX столетия, также оказалось под сильным воздействием нового направления.

Зарождение символизма (и в русской и в европейской литературе) совпало со сменой историче-

¹ В современном искусствознании термин «модернизм» освободился от негативной оценочной окраски, которая преобладала в науке и критике ранее. Сегодня о поэтике модернизма и поэтике Серебряного века говорят как о синонимах [4, 5].

ских эпох. Сами символисты связывали появление направления с кризисом сознания, шире, – с кризисом культуры, обозначившимся на рубеже XX века. Это «модель сознания уединенного, отстраненного от предлагающей реальности, „отчужденного“, понимая под этим отчуждение не только от общества, но и от целого мира» [7, 6]. Миропонимание поэтов отличается острой жизненной неудовлетворенностью, протестом против серой, рутинной, плоской действительности, ощущением тесноты окружающего пространства, и как следствие – жадной новой жизни, поиском выхода в «иные миры» или в область искусства для искусства.

Во многом продолжая романтические традиции, символисты однако отвергали и опровергали их. Символизм – это прежде всего «проблема языка, „поэзии“, искр слова как самости». Одна из ключевых целей – желание говорить своим, индивидуальным не похожим на предшественников поэтическим языком. Художники сквозь слово вслушиваются и всматриваются в сокрытые от глаз знаки, сигналы, символизм «вводит в сферу неясного, сумеречного, переливчатого, того, что Ф. Ницше... назвал ситуацией „размыва контуров“». Художники пытаются вербализовать, «выразить, сделать „иконой“, знаком непреходящего в преходящем *символ*». Для символистов характерно утончение этой творческой ткани, предельная концентрация на эмоции, когда «центр поэзии не результат, а „плавание“ за ним» [16, 983, 979, 980].

Однако русская поэзия начала века не исчерпывается новыми направлениями, в разнообразной поэтической палитре Серебряного века они сосуществовали с традиционными.

В романсовой поэзии рубежа веков также отчетливо обозначились две линии [15, 366]. Одна связана с классической поэзией – творчеством поэтов «пушкинского круга» и последующих поколений (А. Майкова, А. Голенищева-Кутузова, А. Фета), – которая сохранила свою притягательность для композиторов. Другая линия – с новой поэзией Д. Мережковского, З. Гиппиус, К. Бальмонта, А. Блока. Поэтические установки, казалось бы, далекие друг от друга по времени и во многом противоположные по содержанию, одинаково привлекали музыкантов.

Кроме того, можно говорить о преобладании в стилистике вокальной музыки периода 1895–1907 связи со сложившейся «классической» традицией второй половины XIX столетия и вызревании вну-

три этой традиции новых черт. В предреволюционном десятилетии (1908–1917) новое сказалось гораздо ярче и заметнее.

Эти две линии зачастую совмещались в творчестве одного и того же композитора. Таков и Н. Черепнин. Но дело не только в самих избираемых поэтических текстах, но и в их музыкальном интонировании.

Вокальные сочинения Н. Черепнина, в соответствии с общими тенденциями, также можно условно разделить на две большие группы. Так называемую «классическую линию» образуют романсы на стихи традиционных для вокальной лирики поэтов. Обращаясь к такого рода поэзии, Н. Черепнин и композиторские решения избирает, близкие Н. Римскому-Корсакову и отчасти П. Чайковскому. Однако и тут обнаруживаются черты авторского письма, введение элементов музыкального импрессионизма. Вторая линия – произведения на стихи поэтов-символистов, решенные в духе времени, в русле новых исканий в области образности и музыкальных средств. К этой группе следует причислить также романсы на тексты Ф. Тютчева, которого сами символисты считали своим предтечей и услышали в его творчестве много созвучного своим ощущениям. Но к такому пониманию творчества поэта композитор пришел не сразу. Его ранние романсы на стихи Ф. Тютчева еще достаточно традиционны по музыкально-выразительным средствам.

Примерно до второй половины 1900-х годов оба направления в творчестве Н. Черепнина развивались параллельно, находились в тесном взаимодействии. Впоследствии он отдает явное предпочтение новой поэзии.

В классической линии круг поэтических интересов и образная сфера выбираемых Н. Черепниным текстов охватывают в основном сферы любовной, созерцательно-идиллической лирики и ориентализма. В стихах композитор находит близкие ему образы природы (которые нередки у Н. Черепнина в сочинениях других жанров, доминируют в его вокальной лирике вообще, в частности, в традиционной линии), мимолетные впечатления, преобладают нежные, задумчивые, элегические настроения.

Показательно в этом плане обращение к лирике А. Майкова, который приобрел себе литературное имя стихотворениями «в антологическом роде». В творчестве А. Голенищева-Кутузова ком-

позитору чужды религиозно-философские мотивы, трагическая тема одиночества, стихи, вызывающие ассоциации с вокальными циклами М. Мусоргского; Н. Черепнину, в силу особенностей его творческого дарования, ближе оказываются пейзажная лирика, классическая форма стиха. У Ф. Тютчева и А. Фета молодой Н. Черепнин «рас- слышал» только спокойно-умиротворенные пейзажные зарисовки.

Из господствующих в ранний период пейзажных мотивов («Звезды ясные» К. Фофанова, «На нивы желтые» А. Толстого, «Осеннее» И. Ляленкина, «Слети к нам тихий вечер» Л. Модзалевского, «О чем в тиши ночей» и «Голубенький чистый подснежник» А. Майкова, «Тихой ночью», Ф. Тютчева) наиболее интересны сочинения, в которых присутствуют образы воды. К ним относятся романсы «На водах покой глубокий» (А. Голенищев-Кутузов), «Царскосельское озеро» (Ф. Тютчев), «О, если б озером» (А. Фет из Гафиза).

Образы воды стали излюбленными у музыкантов начала XX века и получили различные смысловые нагрузки, соединив в себе семантику сна, многозначительной тишины, зыбкого равновесия на грани двух миров². На одном полюсе находятся «Отсветы» из танеевского цикла «Иммортиели» с их зловеще-роковыми тонами, загадочное «Волшебное озеро» К. Лядова, на другом – созерцательные пейзажные зарисовки Н. Черепнина, где через созерцание пейзажа раскрывается образ любви (как в романсе «О, если б озером») или ностальгические воспоминания о прекрасной старине («Царскосельское озеро»). Н. Черепнину оказываются близки миниатюрные, преимущественно парковые озера с их эстетизированной, рукотворной красотой, что роднит его музыкальные картины с декоративными изображениями версальских пейзажей его друга и соратника А. Бенуа. Названная образная сфера показательна для композитора и за рамками жанра романса³. Характерные приметы подобных вокальных сочинений Н. Черепнина – гедонистическая звукопись, изысканная красочность.

Модернистская линия представлена в вокальном творчестве Н. Черепнина очень широко. В предреволюционные десятилетия появляются сочинения на стихи Д. Мережковского («Успокоен-

² Похожие настроения в изображении водной глади распространены в живописи В. Борисова-Мусатова.

³ Прекрасное видение, растворяющееся в водной глади, воссоздано в фортепианной миниатюре «Озеро» из цикла «Русская азбука в картинках».

ные тени», «Уснуть бы мне на век», «Трубный глас»), К. Бальмонта («Фейные сказки», «Дурман», «Океанская сюита», «Семь японских песнопений», его переводы из Шелли – «Скиталица небес», «Затрепетала в небе тьма ночная», «К музыке», «Голубенький чистый подснежник», «К луне»), Т. Щепкиной-Куперник («Розы»), Вяч. Иванова («Две мистические поэмы»), М. Метерлинка («Жуазель в саду»). Если в раннем периоде творчества «классическое» и «модернистское» сосуществовали, то с 1907 года (года создания «Фейных сказок») композитор обращается только к стихам поэтов-символистов и созвучным им сочинениям Ф. Тютчева, поэтические тексты он трактует в новом ключе.

Особенности воплощения новой поэзии в вокальной лирике композитора рассмотрим в двух аспектах. С одной стороны – в свете отражения общих закономерностей жанра и происходящих в нем под влиянием символизма изменений, затрагивая попутно вопросы символистской поэзии и вокальной лирики. С другой, – попытаемся определить то новое, индивидуальное, что характерно только для Н. Черепнина.

Процесс проникновения символизма в музыкальную культуру оказался достаточно медленным, опосредованным⁴. Увлечение композиторов идеями и текстами символистов началось с 1906 года, «активная фаза» этого увлечения продолжалась около 10 лет. Но интерес не иссякал до 20-х годов, несмотря на то, что в январе 1913 года Н. Гумилев провозгласил падение символизма и победу акмеизма. Кратким, но ярким периодом интенсивного освоения музыкантами символистской поэзии можно назвать 1906–1907 г. В это время романсы на стихи поэтов-символистов создают С. Танеев, Н. Мясковский, М. Штейнберг, М. Гнесин; на символистские сюжеты пишут А. Скрябин, С. Рахманинов, К. Лядов, В. Ребиков, С. Василенко; многие музыканты активно посещают знаменитые «Среды» Вяч. Иванова, «Общество свободной эстетики» и т. д.

Первые романсы Н. Черепнина на стихи Д. Мережковского и переводы К. Бальмонта относятся

⁴ Русский поэтический символизм заявил о себе в 90-е годы параллельно символизму во Франции, где вершинным в этом смысле считается 1891 год, год знаменитых «вторников» Малларме. Уже 1892 году в Петербурге выходит сборник стихов Д. Мережковского, «Символы» которым ознаменовалось появление новой поэтической школы (первые стихотворения написаны поэтом в 1880-х). С 1894 появляются поэтические книги В. Брюсова, К. Бальмонта, З. Гишпиус, Ф. Сологуба и др.

к 1900 годам, как и романсы на стихи Ф. Тютчева, близкие эстетике символизма. Начиная с этих произведений, в вокальной музыке Н. Черепнина происходит постепенный переход к поиску новой образности, новых средств выразительности.

Было бы преувеличением утверждать, что символизм как целостное миропонимание, охватывающее все сферы деятельности, оказал решающее воздействие на творчество Н. Черепнина. В его обращении к тем или иным авторам отражается общая атмосфера увлеченности российскими музыкантами определенным кругом поэтов-символистов. Его привлекли лирический, философский, отчасти мистический символизм К. Бальмонта, Д. Мережковского, В. Иванова, М. Метерлинка.

Н. Черепнин, как и многие композиторы, воспринял такие стороны символистской поэзии, как уход от гнетущей повседневности в мир природы и искусства, от внешней жизни – во внутреннюю; главенство лирики (лирическое начало присутствовало в поэзии и вокальной музыке и раньше, но в символистских сочинениях важно новое качество лирики – многозначительность, недосказанность, суггестивность, фиксация при помощи звуков тончайших нюансов). Эти свойства проявились в таких совершенно разных сочинениях как «Уснуть бы мне навек», «Скиталица небес» и «Фейные сказки».

В самом широком смысле романсы модернистской линии Н. Черепнина по музыкально-поэтическому содержанию можно разделить на две большие группы. Наиболее важна, преобладающая сфера светлых гармоничных эмоций. Для нее показательны *мир детства* и образы *созерцания природы*. Другая, относительно малочисленная, характеризуется доминированием сумрачных, скорбных настроений, страдальческого тона высказывания. В ней господствуют характерные для символистской поэзии философские размышления о жизни, смерти, надломленной любви.

В начале XX столетия сложились две разновидности *детской музыки* – собственно для детей («Русская азбука в картинках» Н. Черепнина – А. Бенуа, коллективный опус «Тати-тати», «Детские песни» К. Лядова), носящие часто развлекательный или поучительный характер, – и психологизированные детские образы («Серое платьице» С. Прокофьева), где образ девочки без имени, с пустыми глазами, олицетворяет тоску, муку, смерть. В «Детских песенках» (авторское название цикла на тексты «Фейных сказок» К. Бальмонта)

Н. Черепнин нашел свой вариант постижения мира детства. Понимание это подчинено задаче раскрытия субъективного, индивидуального; при кажущейся простоте детской тематики, в ней раскрываются глубокие философские подтексты.

Важное место в рассматриваемой линии занимает традиционная тема природы. Однако акценты в обращении к вечной теме расставляются Н. Черепниным в духе символистской эстетики. В его вокальной лирике часто звучит философский мотив примирения со смертью как возвращения в лоно вечной природы («Весеннее успокоение» Ф. Тютчева). В некоторых сочинениях сам образ природы иной – тревожная ночная мгла, бледная больная луна, акцентируется не любованием красотами окружающего мира, а погружение в особый мир, в безвременье («Сумерки» Ф. Тютчева). Кроме того, сохраняется романтическое сопоставление внутреннего мира человека с картинами бушующей или умиротворенной стихии, созерцание природы («Конь морской» Ф. Тютчева).

У Н. Черепнина, как и у многих авторов романса рубежа веков, изменились внутренние приоритеты в отношении к характерной для романсовой лирики XIX века *любовно-лирической* теме. Она звучит гораздо сдержаннее, можно сказать, завуалировано, о любви как о сильном, всепоглощающем, страстном чувстве не говорится ни в одном из сочинений. В некоторых романсах на первый план выходит одна из градаций образов любви – любовь отрешенная, созерцательная, болезненная, надломленная. Больше говорится о прошедшей или «мертвой» любви («Успокоенные тени» Д. Мережковского). Тема светлых воспоминаний о любви, часто связанных с образами детства, пронизывает многие сочинения («Уснуть бы мне навек» Д. Мережковского).

Однако, острота психологического анализа, склонность к скепсису, рефлексия мало свойственны мышлению композитора. Сумрачная эмоциональная окраска, со скорбными оттенками проявилась лишь в немногих сочинениях (на стихи Д. Мережковского, П. Шелли – К. Бальмонта).

В свете образов новой поэзии

Особое значение для Н. Черепнина имели имена К. Бальмонта и Ф. Тютчева. На стихи этих поэтов им написаны более половины всех вокальных сочинений. Их творчество отвечало эстетическому идеалу композитора.

Н. Черепнин, в силу особенностей творческого склада, лирику К. Бальмонта постиг глубже и тоньше многих композиторов-современников. Он уловил и передал важнейшую грань бальмонтской поэзии – неуловимость мгновения, мимолетность впечатлений, и вместе с тем нежно-тонкий дух, легкость, прозрачность. Композитора и поэта объединяют желание прикоснуться к красоте, миру незримому, склонность скорее к показу жизни в зеркале мечты, а не переживание реальности. У Н. Черепнина это проявилось в преобладающем интересе к любимым им сказочным образам и образам старины, нашедшим воплощение и в других жанрах («Зачарованное царство», «Марья Моревна», «Золотая рыбка», «Принцесса Греза», балеты «Павильон Армиды», «Нарцисс и Эхо», «Маска Красной смерти»).

Один из важных принципов бальмонтского мышления – стремление к всеохватности мира и культур (многочисленные стихотворения-путешествия «Египет», «Исландия», «Бретань», «Индийский мотив», «Испанский цветок», «Мексиканский вечер») – созвучен также черепнинским «выходам» в разные культурные сферы – европейскую, грузинскую, китайскую – в инструментальной и балетной музыке, отчасти в общевосточную и испанскую – в вокальной лирике. Обоим художникам свойственна также театральность, эффектность, декоративность, и вместе с тем эстетичность.

Центральным сочинением вокальной лирики и, шире, периода зрелого стиля Н. Черепнина является цикл из двух тетрадей «Детские песенки» на стихи из поэтического цикла К. Бальмонта «Фейные сказки». К его поэзии композитор обратился в 1900-е годы – время творческого взлета поэта. Немаловажно, что музыкант избрал в 1907 году свежие, недавно выпущенные стихотворения поэта.

Творчество К. Бальмонта необычайно популярно в романсовой лирике тех лет. Л. Корабельникова приводит данные из сборника С. Венгерова «Русская литература XX века (1890–1910)»: на тексты К. Бальмонта написаны 140 романсовых опусов! [8, 20] К. Бальмонт, по словам Б. Асафьева, привлекал музыкантов «яркой внешностью звучания» [5, 88].

Среди композиторов, обращавшихся к бальмонтской поэзии, – С. Танеев, С. Рахманинов, С. Прокофьев, Н. Мяковский, М. Штейнберг, М. Гречанинов, Б. Асафьев. «Фейные сказки», помимо Н. Черепнина, воплотили в музыке А. Архан-

гельский, А. Эйхенвальд, М. Иванов-Борецкий. Однако к числу наиболее ярких интерпретаций бальмонтских стихов Б. Асафьев относил «Фейные сказки» Н. Черепнина (наряду с хорами С. Танеева, некоторыми романсами М. Гнесина, М. Штейнберга, С. Василенко, двумя песнями И. Стравинского). Напомним, что в перечень этот не вошли 18 романсов Н. Мяковского (несмотря на то, что между композитором и поэтом есть много общего – оба они выступали как «певцы печали»), первые рахманиновские опусы.

Автор монографического очерка о Н. Черепнине, В. Логинова относит детские песенки композитора к музыке «о детях и для детей», отмечая при этом, что «Фейные сказки» «отличаются сложностью и изысканностью музыкального языка» [10, 52]. Осмелимся оспорить высказанную точку зрения и обосновать противоположную. Сложностью и изысканностью отличается в первую очередь замысел сочинения. За кажущейся простотой бальмонтского стиха, за детской образностью Н. Черепнин увидел глубокий философский подтекст и богатый внутренний мир художника.

Художественная концепция цикла – *ребенок, ведомый художником-творцом, открывает для себя мир как таинство, волшебство, как предмет творческого акта.*

Из семидесяти одного стихотворения Бальмонта композитор избрал всего восемнадцать и выстроил их в соответствии с собственным художественным замыслом, обозначив важнейшие темы: творчество, искусство, путь художника. Соединяет эти сложные для детского восприятия темы сквозной образ сна, излюбленный символистами: все события происходят как в сказке, увиденной ребенком в сновиденье.

Идейная направленность черепнинского цикла – восприятие мира сквозь творчество – четко прослеживается от первого до последнего номера. В открывающем «Фейные сказки» «Утре» определяются и называются главные герои – дитя и поэт, он же любящий отец. Художник пробуждает спящего ребенка и приносит в дар цветы.

Далее, представляя разнообразие окружающего мира – фантастических чудищ, зайишку, кошку с мышкой, трясогузку, поэт показывает, что все это может стать толчком для творческой фантазии. В избушке Бабы Яги и Кощеевом царстве («У чудищ») он находит «для песен жемчугов» (драгоценная красота, необходимая стиху) и познает тайны

творчества («до самой пасти прокрадусь к змею, узнаю тайны, и был таков»). Смысл известного детского сюжета про зайчика («Зайнька») в том, что вся история персонажа, даже с грустным концом, также может стать новым творческим мотивом («Зайньку белого ежеля убьют, / Что же – нам песенки веселые спюют»). Стихотворение «Кошкин дом» начинается как считалочка («Мышка спичками играла, / Загорелся кошкин дом»). Но продолжение («Нет, давай начну сначала, / Мышка спичками играла, Перед Васькой, пред котом»), показывает, что за этой забавой можно увидеть как бы воспроизведение самого процесса сочинения стиха, перебора различных вариантов. Похожая имитация импровизационного сочинительства обыгрывается в истории о трясогузке («Трясогузка»).

Новый поворот темы дан в «Анютиных глазках». Цветы – «анютины глазки, жасмин, маргаритки» – это «буквы на свитке поблекнувшей сказки», то есть слова в поэтическом тексте, а «Ветерок Феи» объясняет неземную природу этого дара: «И от Феи лунно-нежной / Бросил в песни мне цветы». Теперь все встает на свои места: цветы, поднесенные поэтом ребенку, есть олицетворение волшебного дара! Акт пробуждения ото сна также прочитывается как символ: это пробуждение творческих возможностей; поэт-отец ведет дитя по «тонкой шелковинке» постижения бытия к «жемчужным покоям» нездешней красоты, то есть искусства.

В музыкальном воплощении стихотворного текста композитор в полной мере уловил и передал многозначность и вместе с тем недосказанность, загадочность бальмонтских символов.

Теория «символа» достаточно полно раскрыта в трудах А. Лосева, К. Свасьяна, С. Аверинцева и других исследователей. Наиболее важным для нас становится понятие смысловой структуры символа, как «многослойной, рассчитанной на активную внутреннюю работу воспринимающего» [1, 976]. Смысл никогда невозможно прояснить до конца, его можно лишь *пояснить*. Кроме того, важно учитывать диалектическую природу символа, логику противоречий «изменчивости и постоянства, формы и содержания, тождественного и различного, одного и многого, подвижности и покоя, конечного и бесконечного» [13, 176].

Для музыки Н. Черепнина характерны важнейшие свойства символа – диалектичность формы и содержания, многозначность.

Драматургию черепнинского цикла образует взаимодействие двух линий – жанровой и лирико-психологической (сразу оговорим: разделение во многом условное, ибо эти линии нередко сплетаются воедино). Первую представляют номера, где рисуются сказочные персонажи, их взаимоотношения («У чудищ», «Зайнька», «Кошкин дом», «Фейная война», «Фея и бронзовка», «Трясогузка»). Это преимущественно сказочные сценки-зарисовки, порой в фольклорном духе, которым свойственны картинная изобразительность и (или) характеристичность музыкального воплощения. В психологической линии на первый план выходит авторское лирическое повествование («Утро», «Испанская колыбельная», «Анютины глазки», «Колыбельная», «Чары Феи», «Береза», «Шелковинка»). Некоторые романсы соединяют обе линии («Глупенькая сказка», «Ветерок Феи», «Снежинки»). Драмматургия цикла, не слишком явно выраженная, основывается на постепенном усилении роли лирико-психологической линии – как внутри каждой из тетрадей, так и в произведении в целом. Лирические песни в известном смысле комментируют жанровые, как бы толкуют, осмысливают их.

Этот прием вскрытия подтекста, обнаружения в обыденном, по-детски ясном – глубин смысла, неисчерпаемости бытия наблюдается и внутри определенных образных сфер, и даже отдельных номеров.

Примером исключительно многообразных и тонких решений вполне ожидаемого для «детских песенок» образа может служить тема сна и органически связанного с ней жанра колыбельной. Н. Черепнин «возвращает» этому образу его сложную «взрослую» символику, проводит его сквозь весь цикл. Напомним, что в те же годы разнообразную семантику сна выявил Рахманинов в символистских опусах «Колокола», «Острове мертвых», романах ор. 38. В них раскрываются полярные грани – от сна мистического в «Колоколах», где «эта идея как лейтмотив проходит через всю поэму, утверждает зыбкую нереальность земного существования», до сна в поздних романах, который «являет отвлеченно философскую идею забвения земных страстей» и представляет опору «на позитивное начало в сфере философской, идеальной, в сфере духовной» [14, 21, 25].

Вслед за поэтом, идя в этом плане дальше его, Н. Черепнин трактует этот образ исключительно многозначно. Ему придаются как более прямые

смыслы (ребенок засыпает или пробуждается), так и более сложные, символизирующие переход в сферу мечты, недостижимый нездешний мир рая, который можно увидеть лишь во сне; сон может вводить древнейшую ассоциацию со смертью. Наконец, сон выступает своеобразной метафорой творческого акта, где возможен вольный полет фантазии, самые причудливые сочетания картин, событий, где перестают действовать законы обыденной жизни.

Уже в «Испанской колыбельной», где жанровое наклонение подсказано самим поэтическим текстом и где о нем напоминают мерность и остринатность ритмического рисунка, смысл оказывается неожиданно глубоким. Трагический подтекст песни раскрывается на словах: «Спи, мое дитячко, спи, / Нет твоей матери дома. / Пречистая Дева Мария / Взяла ее в дом свой служить». Только тут становится ясным необычное сочетание черт колыбельной и танца, на которых построена основная тема, длительное «застревание» мелодии на одном звуке, сковывающие движение синкопированные органичные пункты. В этой тихой кульминации и органичные пункты, и застывшая речитация (13-кратный повтор тонического звука) концентрируются в наибольшей мере.

Однако и в центральных частях лирической линии «Фейных сказок», где стихи не заключают в себе образа сна или содержат лишь намек на него, музыкальный комплекс сна представлен в явном или скрытом виде. В открывающем цикл «Утре», лирических кульминациях «Испанская колыбельная», «Колыбельная» и заключительной «Шелковинке» этот комплекс выдерживается на протяжении всего сочинения. В других романсах («Анютины глазки», «Береза») он появляется эпизодически. Казалось бы, разные по смыслу номера крепко спаяны связующей нитью.

Жанровые сценки представляют наибольший интерес как образчики обнаружения и раскрытия тайных смыслов, «прячущихся» во внешне предельно простой форме.

В «Зайнышке» Бальмонт «играет» с незамысловатым фольклорным образом, поворачивая его неожиданными сторонами. Моделью такой игры служит уже начальная строка: «Зайнышка серенький хвостиком моргал». Ключ к «взрослому» смыслу содержат уже цитировавшиеся заключительные строки, где говорится о том, что возможная гибель сказочного Зайнышки тоже может перешлаиваться в художественный образ.

Композитор подхватывает эту игру и поддерживает ее чисто музыкальными средствами. Возникающий во вступлении почти тривиальный мотив из трех звуков, содержит словно излишний «изыск»: ход на дециму вместо подразумеваемой-ся тут терции. Его многократные повторения создает впечатление некоторой механистичности, заведенности (ремарка *automaticamente*), как будто указывающей на то, что персонаж песенки – игрушка. Само же звучание вызывает невольные ассоциации с распространенными в России в то время музыкальными шкатулками, табакерками, детскими механическими игрушками⁵.

Однако за мерно колыхающимися терцово-секундовыми построениями можно угадать намек на колыбельную, искусно замаскированную фактурой и регистром. В пятой, звучащей в миноре строфе в сопровождении появляются стонущие малосекундовые интонации, которые внешне воспринимаются как изображение вьюги, но они пронизывают всю фактуру и предвосхищают текст следующей строфы («Зайнышка белого ежеля убьют...») Так безыскусный по происхождению материал последовательно раскрывает психологический подтекст. Похожее решение можно наблюдать и в некоторых других жанровых номерах, в частности в «Фейной войне» – «игрушечной» только на первый взгляд.

В камерной вокальной лирике Н. Черепнина также нашла отражение другая сторона бальмонтовской поэзии, связанная с углублением психологизма, уклоном в трагедийную, мрачно-фатальную сферу – в сочинениях 1900-х годов «Скиталица небес», «Затрепетала в небе», «К луне» из П. Шелли. К ним примыкают некоторые романсы этих лет на стихи Д. Мережковского («Успокоенные тени», «Трубный глас») и С. Надсона («Случалось ли тебе»).

Сфера эта, вообще характерная для поэзии символистов, – мотивы одиночества, тщетности устремлений к счастью, обреченности, смерти, – стала популярной едва ли не у всех авторов романсов: С. Рахманинова («Над свежей могилой» на стихи С. Надсона, «Пощады я моллю» на стихи Д. Мережковского), Н. Мясковского (12 романсов на стихи К. Бальмонта, вокальные циклы «На грани», «Предчувствия» на стихи З. Гиппиус), И. Стравинского

⁵ Напомним, этот тип образности проник в музыку рубежа XIX–XX веков. Она проявилась в некоторых сценах «Щелкунчика» П. Чайковского, «Вальсе-шутке» К. Лядова, затем в образе Балерины из «Петрушки» И. Стравинского.

(романсы на стихи П. Верлена), С. Прокофьева («Есть другие планеты» на стихи К. Бальмонта) и др.

Однако подобный сумрачный тон с оттенком фатальности в целом не свойствен Н. Черепнину, в отличие, к примеру, от С. Рахманинова или Н. Мясковского, которым эта сфера оказалась органически близкой, «своей». У Н. Черепнина же процесс «изживания эмоций „отрицательного заряда“» [2, 91] проходит довольно быстро, что в этом смысле сблизило его с И. Стравинским и С. Прокофьевым. Вероятно, композитор отдал дань чрезвычайно распространенным в то время настроениям вопреки природе своего таланта. Таких произведений в его вокальной лирике меньше, и они не самые удачные. Для музыкального письма упомянутых произведений Н. Черепнина характерно использование приемов, общеупотребительных для трагических страниц русской вокальной лирики того времени.

Еще одна важная для Н. Черепнина фигура в мире поэзии – Ф. Тютчев. К его стихотворениям композитор обращался неоднократно, с известным постоянством и, таким образом, первым последовательно воплотил в своем творчестве тютчевскую линию. А. Оссовский уже в 1903 году выделил его имя среди русских композиторов: «Наконец, спустя 100 лет со дня рождения, Ф. И. Тютчев нашел... художника, с истинною любовью в целом ряде произведений воплотившего и перечувствовавшего в звуках его поэзию» [11, 49]. Кроме того, на сюжеты и тексты Ф. Тютчева он создал наибольшее количество произведений в разных жанрах. Основная их часть (романсы из ор. 1, ор. 3, ор. 8, ор. 16, 3 хора, «Драматическая фантазия» по мотивам стихотворения «Из края в край») написана им в ранней период. Показательно, что первый свой романс композитор написал на слова этого поэта.

Об опережающей свое время семантике творчества Ф. Тютчева, о том, что содержание его поэзии ближе символистам начала XX века, чем его современникам, к примеру, М. Лермонтову, говорится в ряде литературоведческих трудов, где позиция эта стала почти аксиомой [6; 11].

Символисты и сами считали Ф. Тютчева своим учителем и предтечей. Истоки тютчевской поэзии восходят к поэтической системе М. Ломоносова. Поэт XIX столетия подхватывает и развивает классицистские идеи русского космизма, которые позднее, в начале нового века, завладеют умами символистов, став основой их мироощущения,

центром творческих исканий. Поэтический мир Ф. Тютчева не случайно становится актуальным в сложный, обозначившийся кризисом сознания и культуры в Европе и России, во многом драматичный период рубежа XIX–XX веков. Потеря прежних ценностных ориентиров рождала ощущение переменчивости, неустойчивости, непостижимости жизни, неожиданно открывшейся пропасти, ощущение покинутости человека в бесконечном мире.

Этим и объясняется повышенное внимание к творчеству Ф. Тютчева в области камерной вокальной лирики рубежа веков. С конца 1890-х и на протяжении первых двух десятилетий XX века возникают многочисленные сочинения Н. Метнера («Дума за думой, волна за волной», «Весеннее успокоение», «Сижу задумчив и один», «Бессонница»), Н. Мясковского («Сонет Микеланджело»), П. Чеснокова («Весеннее успокоение», «Альпы», «День и ночь»), А. Гречанинова («Ледоход»), Г. Катуара («Как над горячею золою», «Сумерки»). Краткий период с конца 1890-х и приблизительно до 1906 года, когда были написаны основные сочинения Н. Черепнина на тютчевские тексты, отмечен также наиболее яркими, зрелыми сочинениями С. Танеева (хоры «Восход солнца», «Тихой ночью», «Не остывшая от зноя», «Из края в край») и ранними шедеврами С. Рахманинова («Весенние воды», «Фонтан», «Все отнял у меня», «Ты знал его», «Сей день я помню»).

Творчество московских мастеров, учителя и ученика, представляет противоположные полюсы прочтения Ф. Тютчева. Танеев не создал на стихи поэта ни одного романса, для воплощения тютчевских текстов он избирает хоровой жанр, способный, по мысли Л. Корабельниковой, «выражать крупные идеи, как бы „поднимающиеся“ над уровнем переживаний отдельного человека» [9, 202]. Рахманиновская трактовка отмечена свойственной композитору яркой эмоциональностью. Открытая экспансивность выходит на первый план как при создании картины природы – половодье чувств в «Весенних водах», так и в психологическом романсе «Все отнял у меня», превращенным им в театрально яркий драматический монолог.

В «тютчевеиане» Н. Черепнина акценты расставлены иначе. По словам А. Оссовского, он «нашел целый мир – живой и интересный – новых, еще не затронутых русской музыкой настроений, окрыляющих его творчество и придающих ему своеобразный облик» [12, 50].

Показателен ранний дуэт «Еще в полях белеет снег» (1897), написанный приблизительно в одно время с рахманиновскими «Весенними водами» (1896). Автор «Алеко» за поэтическими образами весны, шума ручьев услышал «гимн стихийным порывам, буйному кипению молодых сил» [3, 288]. Ключевыми словами его романса является клич «Весна идет!» Н. Черепнин же рисует светлый, лиричный, чуть взволнованный образ пробуждающейся природы с ясными, по-корсаковски чистыми и прохладно звучащими интонациями, напоминающими весенние заклички. Центральное же восприятие Н. Черепнина решается в созерцательном плане: в высоком регистре обыгрывается звенящее уменьшенное трезвучие, звучащее, скорее, вопрошительно. Смысловый акцент композитор переносит на заключительную фразу стихотворения («...и тихих теплых майских дней румяный светлый хоровод толпится весело за ней»), которая повторяется дважды и становится тихой кульминацией романса. Здесь на первый план выходит любование выхваченным моментом зарождающейся красоты.

Важными для Н. Черепнина в эстетике Ф. Тютчева становятся темы растворения личности в мире природы или в мистической реальности, созерцательные пейзажи с элементами психологизма («Весеннее успокоение», «Сумерки»). Лирический герой Ф. Тютчева как будто все время чувст-

вует себя на краю бездны; он ощущает ее неизмеримость, ее дыхание. Но – важная деталь: композитор вслед за поэтом воспринимает мировой хаос как родственный человеку, как праисточник жизни, как лоно, из которого он вышел и к которому стремится. Поэтому в «Весеннем успокоении» смерть воспринимается как уход в прекрасный мир природы, в «Сумерках» герой жаждет слиться с окружающим дремлющим миром.

Сфера камерной вокальной музыки – одна из центральных у Н. Черепнина. Здесь нашли воплощение идейно-содержательные и стилевые тенденции, характерные как для творчества мастера, так и для его времени в целом. Избирая тексты «столпов» символизма К. Бальмонта, Д. Мережковского, идеолога младосимволистов В. Иванова, поэта, которого сами символисты считали своим предшественником, – Ф. Тютчева, композитор постепенно отходил от романтической образности. В то время как, например, С. Рахманинов декларировал романтизм и даже, обращаясь в последнем романсовом опусе к символистским текстам, находил в них созвучные его романтической натуре мотивы одиночества, разлада, любви, в музыке Н. Черепнина исподволь складывались адекватные «поэтике мгновения» средства выразительности.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Аверинцев С.* Символ // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.
2. *Асафьев Б.* Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968.
3. *Васина-Гроссман В.* Музыка и поэтическое слово. Ч. 2: Интонация. Ч. 3: Композиция. М., 1978.
4. *Гаспаров М.* Поэтика «серебряного века» // Русская поэзия «серебряного века» 1890–1917 гг.: Антология. М., 1993.
5. *Глебов Б.* Про новизну // Музыка. 1915. № 209.
6. *Долгополов Л.* На рубеже веков: О русской литературе конца XIX - начала XX в. Л., 1985.
7. *Колобаева Л.* Русский символизм. М., 2000.
8. *Корабельникова Л.* Музыка в художественной культуре Серебряного века // История русской музыки: В 10 т. М., 2004. – Т. 10 Б: 1890–1917-е годы.
9. *Корабельникова Л. С. И. Танеев* // История русской музыки: В 10 т. М., 1994. – Т. 9: Конец XIX – начало XX века.
10. *Логинова В.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург, 2002.
11. *Лотман Ю.* Поэтический мир Тютчева // Лотман Ю. О поэтах и поэзии. СПб., 1996.
12. *Оссовский А.* Музыкально-критические статьи (1894–1912). Л., 1971.
13. *Свасьян К.* Проблема символа в современной философии. Благовещенск, 2000.
14. *Скафтымова Л.* Рахманинов и символизм // Сергей Рахманинов: от века минувшего к веку нынешнему: Сб. ст. Ростов н/Д, 1994.
15. *Соколова А. Н. Я. Мясковский* // История русской музыки: В 10 т. М., 1997. – Т. 10 А: 1890–1917-е годы.
16. *Толмачев В.* Символизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003.