

И. М. КРИВОШЕЙ

*Уфимская государственная академия искусств
им. Загира Исмагилова*

УДК 78.071.4: 378.978

СЛОВО-ОБРАЗ «ПРОСТОР» КАК ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНСТАНТА ПОЭТИКИ РУССКОГО РОМАНСА

Проблему русской «музыкальной живописи» нельзя назвать малоизученной областью в отечественном музыкознании. Особая роль русского музыкального пейзажа и его сближение с пейзажем литературным и живописным в отечественном музыкознании отмечались всегда. Например, Б. Асафьев, слышащий «озвучиваемое чувство природы»¹ писал о «реальных ощущениях русской природы» в произведениях П. Чайковского, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина². Ему же принадлежат высказывания о «единой лирической интонации» в музыке П. Чайковского и пейзажах А. Саврасова³, о сближении музыки С. Рахманинова с «мелодикой» настроений русского музыкально-выразительного пейзажа И. Левитана, М. Нестерова, И. Остроухова, а также А. Рыкова⁴. Б. Яворский, акцентировал внимание на «психологичности отображения пейзажа в произведениях русских композиторов»⁵. Неоднократно и по различным поводам к проблеме «живописности» русской музыки обращались М. Арановский, А. Демченко, Т. Левая, Л. Мазель, Е. Назайкинский, Е. Орлова, Л. Серебрякова, М. Смирнов, В. Холопова и мн. др.

Тем не менее, за пределами исследовательского пространства остался широкий круг проблем, связанных с поэтикой и семантикой русского романса. Например, в фокус внимания музыковедов не попал тот факт, что в целом пласте русской камерной вокальной музыки пейзажные приметы в словесной и музыкальной лексике соотносятся с определённым фрагментом реального мира и образуют на протяжении более полутора столетий систему пейзажных образов, константность которых очевидна, несмотря на индивидуальность каждого композитора.

Как показал анализ, целый ряд русских романсов, в которых и поэтический, и музыкальный тексты содержат живописно-изобразительные пространственные и темпоральные образы, объединяет художественная константа «простор», смысловую матрицу которой можно обозначить как единение человека и природы. Смысловая «подвижность» пейзажной константы ещё

более подчёркивает её стабильность в русских романсах от Глинки до Свиридова.

В РОССИИ ПЕЙЗАЖ ВСЕГДА БЫЛ БОЛЕЕ, ЧЕМ ПЕЙЗАЖ...

В русском романсе «музыкальная живопись» не только «изображается», но и служит источником тропов для объяснения самых разнообразных явлений: в России и пейзаж всегда больше, чем пейзаж. Формирование у русских особого видения природы во многом объясняется выработанными веками и научно обоснованными представлениями о значении географической среды (ландшафта, климата) в жизни русского человека. Так, уже П. Чаадаев писал: «Мы, русские, как особый народ созданы нашими властителями и нашим климатом»⁶. В. Ключевский отмечал, что начиная изучение истории какого-либо народа, встречаем силу, которая держит в своих руках колыбель каждого народа, — природу его страны⁷. Мысль Ключевского о «живом и своеобразном участии основных стихий (леса, степи, реки) в строении жизни и понятий русского человека»⁸ перекликается с высказыванием И. Ильина о том, что русская душа находится в таинственной взаимосвязи с природными условиями и не может быть достаточно понята без учёта этой связи⁹. Пафос многих работ Н. Бердяева сводится к тому, что географическая среда не может быть безразлична человеку¹⁰. По мнению творцов Русской идеи¹¹ «ширь русской земли» способствовала возникновению национальных героических характеров (Н. Фёдоров, И. Ильин)¹², повлияла на восприятие мира как осуществления красоты (Н. Лосский)¹³ и христианских идей (Н. Бердяев, А. Вышеславцев, И. Ильин)¹⁴.

Тезис И. Ильина о том, что русская природа стояла у колыбели русской поэзии и всей русской культуры¹⁵, находится в ряду многочисленных высказываний Н. Бердяева, А. Вышеславцева, Б. Асафьева, Б. Яворского, Д. Лихачёва, С. Аверинцева, Г. Гачева, В. Кожина и др. Их единодушное признание того, что русская культура творится из глубины русской души, тяготеющей к сердечному созерцанию огромных пространств и чувственной сопричастности к

природному хаосу, казалось бы, во многом объясняет, почему в русском искусстве XIX–XX веков мотивы «психологического пейзажа», «пейзажа души», «пейзажа-настроения» занимают исключительное место.

Между тем, как известно, вплоть до XVII века на Руси царил «беспейзажная» икона, а само слово «пейзаж» и первое стихотворение о природе на русском языке появились только в XVIII веке. Однако именно «беспейзажная» древнерусская культура определила особенности художественного мышления, которые нашли наиболее полное воплощение в русском искусстве Нового и Новейшего времени: эстетическое отношение к окружающему ландшафту заключалось не в зеркальном его отражении, но в эмоциональном и духовном его переживании и проецировании на него ценностных установок, обусловленных языческим и православным мироощущением.

Однако ни языческое понимание природы как Универсума, ни «вселенские приметы»¹⁶ христианского мира не могли придать национальному ландшафту статус объекта специального описания. Как заметил С. Аверинцев, «нужно было дожить до XIX века, то есть, до культуры, имеющей совсем иные основания», чтобы увидеть «Святую Русь ... как действительно русский ландшафт, как Россию, идентифицируемую географически и этнографически»¹⁷.

Взрыв интереса к эстетике национального пейзажа в литературе и искусстве XIX века был обусловлен не только внешними (европейскими) художественными факторами и движением от мифологического и религиозного взгляда на мир. Новый уровень осмысления природы, открывшейся взгляду человека, происходил в контексте накопленных художественных традиций русской культуры, но уже не в отрыве от конкретного национального пейзажа.

Подчёркнутый интерес к воплощению темы России и ко всему тому, что в сознании Художников ассоциировалось с понятием *национальное* являл собой доминантную черту русской культуры XIX века. Русское, национальное, в первую очередь, было идентично окружающему природному ландшафту. Как справедливо отмечают лингвисты, природа — «одна из первых реалий бытия, которая воспринимается и дифференцируется человеком»¹⁸. В литературе, живописи, драматургии, архитектурных ансамблях факт определения русской идентичности через «хронотоп пейзажа» (А. Большакова)¹⁹ сыграл если не решающую, то не последнюю роль.

Пейзаж, воцарившийся в русской культуре XIX века, создавал своеобразные скрепы между литературой, живописью, музыкой, драматургией, архитектурой. Не случайно, мотивы «идеальных», «бурных»,

«философских», «психологических» словесных пейзажей А. Пушкина, М. Лермонтова, Н. Некрасова, Н. Гоголя, И. Тургенева, А. Чехова, И. Бунина всегда были предметом сопоставления с пейзажами И. Шишкина, М. Клодта, А. Саврасова, Ф. Васильева, И. Левитана, К. Коровина, А. Куинджи.

Русский классический романс XIX века, родившийся в эпицентре «ландшафтного мышления», не мог не испытать влияния содержательности пейзажных образов — словесных и живописных, оказавшихся актуальными и для следующего столетия: русская музыка «упорно искала сочетания поэтического чувства природы с правдивостью изображения»²⁰. В русском романсе образы природы как широкая гамма оттенков «чувственного изображения нечувственно-узренных обстоятельств» (И. Ильин) сродни широкости русской души, в которой соединяется целый ряд несоединимых качеств: языческие представления о Вселенной / ощущение Евангельской красоты мира; любовь к Отечеству / ощущение бесприютности, странничество, поиски «Иного Царства»; стремление на простор, к свободе и воле / смирение, подчинение Судьбе и внешним обстоятельствам; гармония, равновесие / острые приступы тоски; склонность к мечте и фантазии / стихийность, пылкость, максимализм в поступках.

В камерной вокальной музыке эти особенности русской ментальности представлены через призму универсальных репрезентантов внутренней структуры пейзажа — пространственных и темпоральных живописно-изобразительных элементов с устойчивыми для русской культуры ассоциативными и смысловыми комплексами.

Таким образом, существует много причин, объясняющих присутствие «пейзажной константы» в целом пласте русской вокальной музыки. Основная из них — сближение эстетического восприятия природы у Художников, имманентных русской культуре. В его основе — близость особенностей ментального художественного мышления русских композиторов, поэтов, живописцев, драматургов, проявляющихся, например, в обращении в разные эпохи к «бродячим» сюжетам и идеям, близость в мыслях, чувствах, эмоциях²¹ и умении передать «простор души» через призму «просторов земли».

Кроме того, в романсах в силу присутствия литературного первоисточника уже заложена определённая программа — описание пейзажа, метафорически репрезентирующего единение человека и природы. И поскольку поэтическая матрица генерирует смыслы композиторского текста, полностью растворяясь в музыкальном тексте или обрастая новыми смыслами (параллельными слову или вступающими с ним в

конфликт), вполне естественным будет обращение к тем содержательным уровням пейзажных констант русской культуры, которые «выбрал» для себя в мире поэзии русский романс.

Поэтический текст (первоисточник) музыкальных пейзажей репрезентирует систему образов, в которых природа — и самостоятельная тема (пейзаж как пространственная картина реального пейзажа, имеющая мифологическое, вселенское обрамление или религиозное), и фон для философского осмысления мира, и место происходящих событий, и знак психологического состояния или эмоции (и даже характера).

Рамки статьи не позволяют осветить все пейзажные константы. Остановимся на словесном воплощении одной из них — образной константе «простор».

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ КОНСТАНТА «ПРОСТОР» И КЛЮЧЕВЫЕ МЕТАФОРЫ РУССКОГО РОМАНСА

Всё многообразие элементов пейзажной константы *простор* находит воплощение в многочисленных метафорах, которые сводятся к некоторому набору «ключевых метафор»²² и служат не просто для вычитывания и восприятия словесных картин. Связанные со зрительными образами и обладающие содержательной и смысловой многозначностью, они питают и формируют поэтику русского пространства в русском вокальном пейзаже. Особое значение приобрели ключевые метафоры *Простор — Вселенная* (воображаемая, реальная) и *Простор — Человек* (внешность, черты характера, эмоциональный мир). Каждая ключевая метафора репрезентируется метафорическими образами — вариантами основного, базового образа пейзажной художественной константы.

Характернейшая особенность русского пейзажа — простор — определила одну из образных констант русского романса. Даже при модификации образов, простор, по своей сути, остаётся многоуровневой константой, которая формирует своеобразные смысловые скрепы и позволяет воспринимать русский романс как художественную целостность вне зависимости от времени написания и степени маститости авторов.

Как известно, простор, акцентирование и поэтизация которого являются характерными чертами всей русской культуры, испокон веков на Руси считался величайшей ценностью²³. И не удивительно, что на протяжении более чем полутора столетий в русском романсе простор является метафорической скрепой многообразных образов природы. В этой связи нельзя не согласиться с утверждением лингвистов о том, что «те ценности, которые реально существуют и глубоко укоренились в культуре, согласуются с метафориче-

ской системой»²⁴. Особенности репрезентации образа простора в русской камерной вокальной музыке связаны с традициями толкования этого слова. В русской традиции простор — это не только природное необозримое пространство, но и природное пространство, способное расширяться до Вселенной, которая понималась и как «мир», «все миры», «совокупность мироздания», «всё вещественное в природе»²⁵, и как «дом, обитель»²⁶, нечто, «предназначенное для вселения»²⁷, «обживание дома»²⁸. Таким образом, в русском романсе *простор* — это не просто описание природы, но точка отсчёта сопричастности человека и Вселенной.

Идеи целостности Мироздания, взаимопроникновенности микрокосма и макрокосма всегда являлись неотъемлемой частью русского культурного пространства. Музыкальный космизм, представленный в творчестве русских композиторов через призму идей всеединства, соборности, духовного слияния микрокосма и макрокосма, преодоления хаоса, был предметом особого внимания в отечественном музыкознании. Так, Б. Асафьев пишет о невозможности разъединения человека и природы в пантеистически стройном ощущении действительности у Н. Римского-Корсакова²⁹. На сложную взаимосвязь человека, природы, космоса как характерную особенность картины мира этого же композитора указывает Л. Серебрякова³⁰. В. Холопова выстраивает смысловые параллели между бердяевской концепцией зависимости судеб микрокосма и макрокосма и художественным миром С. Губайдулиной³¹. О чувстве причастности к Бесконечному в творчестве композиторов Серебряного века отмечается в исследованиях Т. Левоу³². О сложном взаимодействии космоса души и космоса окружающего мира в творчестве С. Танеева и В. Гаврилина пишет Н. Мещерякова³³.

Пристрастие русских композиторов к словесным первоисточникам, фокусирующим внимание на причастности человека к многообразию форм Вселенной (реальной и/или воображаемой), отражает целый корпус русских романсов. При этом в фокусе внимания оказывался характерный признак денотатов Вселенной — бесконечность. Вселенная «вычитывается» через просторы реального и/или виртуального миров и репрезентирует причастность человека к «живущему» и «говорящему» Космосу через призму «того центра, что находится внутри нас»³⁴ — ощущений, переживаний бесконечного пространства. Включённость человека в космический пейзаж наиболее полно раскрывается в образах пейзажа (воображаемого и реального) через призму «космических грёз» и «космических созерцаний».

ПРОСТОР — ВСЕЛЕННАЯ: КОСМИЧЕСКИЕ ГРЁЗЫ

В русском романсе одна из точек соприкосновения конечного (человека) и бесконечного (Вселенной) наиболее полно раскрывается в образах воображаемого пейзажа через призму *космических грёз*.

Конкретный «доступ» к образам воображаемой Вселенной в русском романсе обеспечивает словесная информация о смешении стихий, *связи* времён, контакте земли и неба, воды и огня. Так, смешение света и тьмы (сумерки), увлекающее человека в мир грёзы и размывающее границы между небом и землёй, сном и явью, человеческим и вселенским, лежит в основе образа цельного бытия микро- и макрокосма — «всё во мне и я во всём» (романсы Н. Метнера, Н. Черепнина и В. Золотарёва на слова гениальных тючевских «Сумерек»). Как заметил Н. Бердяев, «именно сумерки обостряют тоску по вечности, по вечному свету», «по иному, чем этот мир, по переходящему за границы этого мира»³⁵.

Для реализации «космических грёз» русский романс традиционно обращается к образам изначальных творящих стихий — воде и огню³⁶. Например, словесная информация о контакте глади бесконечных вод как первоначале всего сущего, способного творить и предсказывать будущее³⁷ и заходящего (падающего в воды) солнца в романсе Д. Шостаковича «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)» создаёт образ Вселенной, пронизанный аллюзиями о катастрофическом состоянии мира.

В русском романсе семантика ночной беспредельности многообразна, потому что беспредельность внешнего мира созвучна разным состояниям души человека — жажде отречения от земной суеты («День отошёл» А. Аренского), ужасу перед открывающейся ночной бездной («День и Ночь» Н. Метнера, «Святая ночь на небосклон взошла...» А. Гречанинова), непреодолимому желанию слиться с ночным хаосом («О чём ты воешь, ветер ночной» Н. Метнера, Ю. Шапорина).

Метафора «бездна» объединяет не только четыре первоэлемента — воду, огонь, воздух, землю, но и ночной *сон* («Песнь ночи» Н. Метнера на сл. Ф. Тютчева), который, заметим, Ю. Лотман назвал «пятой стихией»³⁸. А «во сне, — как отмечал один из выдающихся философов и литературоведов XX века Г. Башляр, — мы становимся бытием единого Космоса; нас укачивает вода, нас уносят сами небеса, уносит воздух, которым мы дышим, — уносит в ритме нашего дыхания»³⁹. В русском романсе «укачиваемая беспредельность», как модель Вселенной, даёт возможность человеку «умчаться в немую высь» («Ты лети, мой сон, лети» С. Василенко) и представить себя плывущим или парящим в бесконечных волнах «пятой стихии» («Сон»

С. Рахманинова на слова Ф. Сологуба). Сон — это связующее конечного и бесконечного («Смерть, убаюкай меня» Н. Мясковского), осуществление перехода к трансцендентному («С озера веет прохладой и негой» С. Танеева). Переплетаясь с реальностью, сон являет собой переход в особый, «параллельный» мир грёз⁴⁰ («Сон Рахили» М. Глинки, «Сон» М. Балакирева, «Сон (Баркарола)» Д. Шостаковича).

ПРОСТОР — ВСЕЛЕННАЯ: КОСМИЧЕСКИЕ СОЗЕРЦАНИЯ

Если в «космических грёзах» «мир в себе» моделировался через преодоление реальности, то «*космическое созерцание*» начинает точку отсчёта Вселенной с «мира для нас»: просторов рек, полей, нив, открытого звёздного неба. Величие, красота и гармония русской природы сформировали русскую культуру созерцания, которая позволяла человеку, созерцая, выйти за рамки видимого и осязаемого и «вместить в себя все пространства земли и неба, все диапазоны звуков, все горизонты предметов, все проблемы духа; объять мир от края и до края»⁴¹. Созерцание как константная черта русского мировосприятия всегда фиксировалась исследователями русской культуры: «Русская душа в своей потребности созерцания ненасытна. В нём — зарожение её искусства»⁴².

Ночной сумрак, дымка, туман, лунный свет, блики зарниц, безмолвие, благоухание аромата создают ощущение безграничности доступного глазу мира и не просто указывают на присутствие человека в пространстве, но передают его ощущение «разрастания» окружающего мира до масштабов Вселенной («Летняя ночь» С. Танеева, «Тихой ночью» Н. Черепнина, «Издали» В. Шебалина).

МИКРОКОСМ И МАКРОКОСМ: ПРИНЦИП ВСЕПОДОБИЯ

В русском романсе образную параллель *природа — человек* репрезентируют, прежде всего, словесные конструкции, имплицитно движущие взгляд от внешнего мира к мыслям, чувствам, действиям человека и скрепляющие реальное и символическое. Со-причастность микро- и макрокосма конкретизируют словесные первоисточники, в которых семантической доминантой оказывается идея вечного возвращения, подразумевающая повторяемость и нескончаемость происходящих событий («Ветер перелётный» С. Рахманинова, «Медлительной чредой нисходит день осенний» Н. Мясковского).

Всё, чем живет человек, имеет прообраз в природе. В русском романсе человек наделяет Вселенную чертами человеческого общежития: поэтические

первоисточники репрезентируют единство человека с Космосом природы через призму сюжетов, близких к «бытовым» событиям жизни человека («Колыбельная П. Чайковского, «Свадьба» А. Даргомыжского).

Сопряжение человеческого и вселенского актуализируют словесные первоисточники русского романа, в которых широко используется приём метафоризации, «антропоморфизирующий» явления природы («Что ты клонишь над водами...» Н. Метнера, «Нескромный взгляд» Д. Шостаковича, «Берёзка» Г. Свиридова).

ПРОСТОР И ЧЕЛОВЕК: РОДСТВО ХАРАКТЕРОВ

Семантический объём константы «единение с природой» в русском романе увеличивается за счёт соответствия «пейзажа русской земли» и «пейзажа русской души». В этом контексте слова знаменитых соотечественников о «приспособлении русского темперамента к природе» не потеряли актуальности и сегодня. Например, И. Ильин писал о том, что «диапазон настроений русскому дан от природы»⁴³. Н. Бердяев был ещё более конкретен: «Широк русский человек, широк, как русская земля, как русские поля. Славянский хаос бушует в нём»⁴⁴.

Сама идея «широкости русской души», амбивалентности русского характера, замешанной на максимализме, всегда была предметом внимания русской культуры. И русский романс не стал исключением: достаточно сказать, что даже такое «не романсное» стихотворение, как «Коль любить, так без рассудку...» А. К. Толстого имеет несколько музыкальных версий (А. Рубинштейн, Ц. Кюи, Р. Глиэр). О том, что многие черты русского характера сформировались под влиянием не только своего климата, но и широких просторов, написано немало⁴⁵. К примеру, одна из них — стремление к *воле* и *свободе*. *Воля* считается специфическим словом русской культуры⁴⁶.

Состояние человека в полной личной независимости в русском романе реализуется через образы *ветра*, *морского простора*, *полёта*, *птицы*, ассоциирующихся с подвижностью, непредсказуемостью и неуправляемостью.

Свобода у русских немислима без *смирения*, *покорности судьбе*. В масштабах русского романа предначертанность судьбы трансформируется в полярные словесные образы ивы и ручья («Что ты клонишь над водами...» Н. Метнера), ясного облака и тёмной тучи («Смотри, вон облако...» П. Чайковского), ясной лазури и тучи с градом («Любя колосьев мягкий шорох...» С. Танеева), которые воплощают идею принципиальной невозможности гармонии.

ПРОСТОР И ЧЕЛОВЕК: ЭМОЦИОНАЛЬНЫЕ ПАРАЛЛЕЛИ

Великое «всепроникновение» (И. Ильин) русской души и русского пейзажа нашло воплощение во всей русской культуре, но прежде всего, в русской поэзии, которая, по словам И. Ильина, «отразила душевный и духовный уклад России»⁴⁷.

С каждой временной характеристикой пейзажа в русском романе связан особый комплекс настроений. Это совершенно не означает, что за определённым временем года или суток закреплена эмотивно-смысловое поле: «пейзаж настроения» обусловлен индивидуально-авторскими предпочтениями. Так, например, некоторые композиторы (М. Глинка, А. Даргомыжский, С. Рахманинов и др.) отвергают поэтические тексты с описанием зимнего пейзажа, который, по замечанию исследователей, концентрирует в себе особенности русского жизнеощущения⁴⁸. В вокальном творчестве некоторых композиторов (А. Даргомыжский и С. Рахманинов) нет и осенних пейзажей, несмотря на пристальное внимание к ним и русской живописи, и литературы. И тем не менее, в русском романе можно говорить об определённых образах природы, которые являются коннотативным фоном для константной эмоциональной оценки константных ситуаций через призму слова.

Самые распространённые «пейзажные декорации», принимающие на себя функцию метафорического «досказывания» мыслей и чувств человека, в словесных первоисточниках романсов содержат приметы осени, весны, ночи и являются своеобразной матрицей пейзажа *тоски и печали* и пейзажа *счастья и радости*.

Одна из эмоциональных доминант русской души нашла воплощение в пейзаже тоски и печали, который соприкасается с пейзажем русской земли через ситуации разлуки, одиночества, мысли о смерти, ощущения предначертанности судьбы и невозвратности счастья, стремления уйти от действительности. В русском романсе образный ряд тоски и печали традиционно соотносится с осенью, понимаемой в мировой культуре как напряжённое состояние природы, пребывающей в фазе увядания и ожидания гибели мира. В словесных первоисточниках русских романсов осень актуализирует семантика листопада («Осень» А. Аренского, «Роняет лес багряный свой убор...» Г. Свиридова). Одна из ипостасей пейзажа тоски и печали связана с зимней дорогой — пейзажем дорожной тоски. В русском романсе словесная реализация пейзажа дорожной тоски предполагает опору на прецедентные имена и тексты («Зимняя дорога» Г. Свиридова, «Зимний путь» С. Танеева).

В русском романсе существует и весенний пейзаж печали и тоски, который «подпитывается» реминис-

ценциями из области пушкинских зимних пристрастий и его нелюбви весенней капели («Весна, весна...» Д. Шостаковича на сл. А. Пушкина) и характерного для поэзии начала XX века состояния болезненного излома души («Пошады я молю» С. Рахманинова на сл. Д. Мережковского).

Антитезой пейзажа тоски и печали в русском романсе является пейзаж *радости и счастья*. Многомерность семантического потенциала радости и счастья в русской традиции обусловлена его способностью выходить за пределы естественных, каждодневных ситуаций и принадлежностью к «высокому» эмоциональному регистру⁴⁹, не исключающему противоположных смыслов⁵⁰.

В русской вокальной музыке целый корпус поэтических первоисточников объединён «неуловимой материей» счастья, радости, восторга, блаженства, восхищения, представляющих собой различные вариации пребывания человека в состоянии гармонии — с собой, с любимым человеком, с окружающим миром.

Один из способов актуализации в русском романсе эмоционального пространства радости и счастья связан с репрезентацией ситуации созерцания окружающего мира. В русском романсе радость и счастье в пейзажных представлениях — это описание в поэтическом первоисточнике картины природы как покойной гармоничной сферы, где всё расставлено в иерархическом порядке — звёздное небо → река →

поле («Летняя ночь» С. Танеева, «Тихой ночью» Н. Черепнина).

Сопряжение русского пейзажа души с пейзажем «прекрасного далёко» обусловлено сложившимися в русской культурной традиции представлениями об Италии как об универсальном южном топосе, воплощающем идею гармонии, блаженства, вечной весны и красоты, искусства⁵¹. Востребованность этого образа в течение более двух столетий не повлияла на «русское клише» Италии, в образе которой всегда угадывались и русское авторство, и русский адресат. И не случайно, В. Васина-Гроссман, исследуя русский романс XIX века, заметила, что «Венецианская ночь» М. Глинки «не менее русское произведение, чем пейзажи Сильвестра Щедрина»⁵².

Приведённые образцы свидетельствуют, что в целом корпусе русских романсов художественная константа *простор* моделирует поэтику русской камерной вокальной музыки вне зависимости от времени написания. Как оказалось, константная образность воспринимается не только на основе содержательности сюжетов, но и за счёт ценностного наполнения пейзажной константы, одной из особенностей которой является характерная черта русского универсума — восприятие человеком целостности Мира и осознания степени причастности к бытию Вселенной.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Асафьев Б. О русской природе и русской музыке // Избранные труды. В 5 т. Т. 4. — М., 1955. — С. 87.

² Игорь Глебов. Музыка моей Родины // Музыкальная жизнь. — 1984. — № 6. — С. 62-63.

³ Там же, с. 88.

⁴ Асафьев Б. Рахманинов // Избранные труды. В 5 т. Т. 2. — М., 1954. — С. 307.

⁵ Яворский Б. Избранные труды. В 2 т. Т. 2, ч. 1. — М., 1987. — С. 179.

⁶ Чаадаев П. Сочинения. Из истории отечественной философской мысли. — М., 1989. — С. 153.

⁷ Ключевский В. Курс русской истории. Лекция 3 [Электронный ресурс]. — URL: <http://wordweb.ru/history/index.htm>.

⁸ Там же.

⁹ Ильин И. Сочинения. В 10 т. Т. 6, кн. 2. — М., 1996. — С. 376.

¹⁰ Бердяев Н. Судьба России. — М.; Харьков, 1998; Бердяев Н. Самопознание. — М.; Харьков, 2003.

¹¹ Термин «русская идея» ввёл Ф. Достоевский в 1861 г. Главные носители русской идеи — Достоевский, Соловьёв, Федоров. Их предшественники — Карамзин, Хомяков, последователи — Бердяев, Булгаков, Вышеславцев, Ильин, Карсавин, Лосев, Лосский, Розанов, Флоренский, Франк и многие другие (Гулыга А. Русская идея и её творцы. — М., 2003. — С. 14).

¹² Ильин И. Указ. соч.; Фёдоров Н. Сочинения. — М., 1994.

¹³ Лосский Н. Мир как осуществление красоты. Основы этики. — М., 1998.

¹⁴ Бердяев Н. Судьба России...; Вышеславцев А. Русский национальный характер. Вечное в русской философии [Электронный ресурс]. — URL: http://kirsoft.com.ru/freedom/KSNews_65.htm; Ильин И. Указ. соч.

¹⁵ Ильин И. Указ. соч., с. 223, 375.

¹⁶ Федотов Г. Стихи духовные (Русская народная вера по духовным стихам). — М., 1991; Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. — СПб., 2004.

¹⁷ Аверинцев С. Указ. соч., с. 330.

¹⁸ Гак В. Языковые преобразования. — М., 1998. — С. 670.

¹⁹ Термин А. Большаковой (Большакова А. Феномен русского менталитета: основные направления и методы исследования // Российская ментальность: методы и проблемы изучения. Мировосприятие и самосознание русского общества. — М., 1999. — Вып. 3. — С. 94-125).

²⁰ Асафьев Б. О русской природе и русской музыке..., с. 89.

²¹ Так, например, девятнадцатилетний А. Блок под впечатлением картины В. Васнецова «Гамаюн» написал стихотворение «Гамаюн, птица вещая (Картина В. Васнецова)». Впоследствии Д. Шостакович выбрал этот поэтический текст для одноимённого романса. К поэтическому миру сказки А. Н. Островского «Снегурочка» обращались П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, В. и А. Васнецовы, К. Коровин и др.

²² Термин, предложенный Н. Арутюновой, стоит в синонимическом ряду — «концептуальные метафоры», «базисные метафоры» (Дж. Лакофф, М. Джонсон), «метафорическая модель» (А. Баранов), «парадигмы образов» (Н. Павлович).

- ²³ Лихачёв Д. Избранные труды по русской и мировой культуре. — СПб., 2006. — С. 215.
- ²⁴ Теория метафоры: сб. ст. — М., 1990. — С. 405.
- ²⁵ Даль В. Толковый словарь. В 4 т. Т. 1. — М., 1978. — С. 264.
- ²⁶ Афанасьев А. Мифы, поверья и суеверия славян. Поэтические воззрения славян на природу. В 3 т. Т. 1. — М., 2002. — С. 122.
- ²⁷ Афанасьев А. Указ. соч., с. 264; Даль В. Указ. соч., с. 122; Гиренок Ф. Ускользающее бытие. — М., 1994. — С. 162.
- ²⁸ Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. — М., 1997. — С. 96.
- ²⁹ Асафьев Б. Николай Андреевич Римский-Корсаков. — М.; Л., 1944. — С. 6.
- ³⁰ Серебрякова Л. Образы бытия в художественной картине мира Н. А. Римского-Корсакова // Русская художественная культура второй половины XIX века. — М., 1991. — С. 207–258.
- ³¹ Холопова В. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Сов. музыка. — 1991. — № 10. — С. 11–15.
- ³² Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. — М., 1991.
- ³³ Мещерякова Н. Религиозно-нравственные традиции в отечественной хоровой музыке («Иоанн Дамаскин» С. Танеева и «Перезвоны» В. Гаврилина) // Стилиевые искания в музыке 70–80 гг. XX века: сб. ст. — Ростов н/Д, 1994. — С. 102–117.
- ³⁴ Полани М. Личностное знание. На пути к посткритической философии. — М., 1985. — С. 20.
- ³⁵ Бердяев Н. Самопознание..., с. 294–297.
- ³⁶ О роли образов «творящих» стихий в организации художественной космогонии писали Г. Башляр, Ю. Лотман, В. Топоров, М. Элиаде.
- ³⁷ Этимологически слово «вода» обозначает «говор», «способность предсказывать» (Афанасьев А. Указ. соч., с. 393).
- ³⁸ Лотман Ю. Образы природных стихий в русской литературе (Пушкин — Достоевский — Блок) // Лотман Ю. М. Пушкин. — СПб., 1995. — С. 814–820.
- ³⁹ Башляр Г. Грёзы о воздухе. Опыт о воображении движения. — М., 1999. — С. 58.
- ⁴⁰ Такое семантическое наполнение образа «сна» традиционно для поэзии А. Пушкина, М. Лермонтова, А. Ахматовой, М. Цветаевой, пьес А. Островского, А. Грибоедова, романов Н. Чернышевского, Н. Гончарова, Ф. Достоевского, М. Булгакова и многих других. «Сновиденческие мотивы» характерны и для русской живописи (И. Борисов-Мусатов, К. Петров-Водкин).
- ⁴¹ Ильин И. Указ. соч., с. 56.
- ⁴² Ильин И. Указ. соч., с. 405. Русское искусство оставило не только пейзажи «созерцания», но и портрет созерцателя — «Созерцатель» И. Крамского. Размышления об этом психологическом этюде вплетены в ткань романа Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» (Достоевский Ф. ПСС. В 30 т. Т. 14. — Л., 1976. — С. 166).
- ⁴³ Ильин И. Указ. соч., с. 374, 382.
- ⁴⁴ Бердяев Н. Судьба России..., с. 327.
- ⁴⁵ Бердяев Н. Судьба России...; Ключевский В. Русская история. Полный курс лекций. — М., 2004; Лосский Н. Условия абсолютного добра. Основы этики. Характер русского народа. — М., 1991; Шубарт В. Европа и душа Востока. — М., 2003 и мн. др.
- ⁴⁶ Вежбицкая А. Семантические универсалии и описание языков. — М., 1999; Шмелёв А. Русский язык и внеязыковая действительность. — М., 2002; Тэффи Н. Воля // Сатира и юмор первой половины XX века. — М., 2003. — С. 75–80.
- ⁴⁷ Ильин И. Указ. соч., с. 202.
- ⁴⁸ В этом смысле характерно замечание С. Рахманинова о влиянии времени года на его творческое состояние: «зимой я — пианист, а летом — композитор» (С. Рахманинов. Литературное наследие. В 3 т. Т. 1: Воспоминания. Статьи. Интервью. Письма / сост., ред. З. А. Апетян. — М., 1978. — С. 142).
- ⁴⁹ Зализняк А. Многозначность в языке и способы её представления. — М.: Языки славянских культур, 2006. — С. 265.
- ⁵⁰ И не случайно в русской поэзии, в парадигматическом ряду счастья находятся не только «роза» (Н. Некрасов), «звезда» (А. Пушкин), «солнце» (Е. Баратынский), но и «дым» (А. Фет), «призрак» (Е. Баратынский), «сон» (А. Пушкин).
- ⁵¹ Цивьян Т. Семиотические путешествия. — СПб., 2001. — С. 40–50; Деотто П. Материалы для изучения итальянского текста русской культуры // Slavica tergestina. — 1998. — № 6. — С. 197–226.
- ⁵² Васина-Гроссман В. Русский классический романс XIX века. — М., 1956. — С. 82.

Кривошей Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры камерно-концертмейстерского искусства
Уфимской государственной академии искусств
им. Загира Исмагилова

