

RU

Вокальная элегия в творчестве композиторов «Могучей кучки»

Степанидина О. Д., Войнова Д. В.

Аннотация. Цель исследования – обосновать возможность создания и исполнения вокальных элегий в эстетической культуре интеллигентских и композиторских музыкальных кружков России середины XIX века. В статье рассмотрены романсы Ц. Кюи, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и А. Бородин. Научная новизна работы обусловлена тем, что анализ романсов отечественными искусствоведами до настоящего времени проводился в условиях практического отсутствия определения жанра элегии. Элегия, ведущая своё начало от похоронных песнопений и имеющая конкретные признаки, в начале XIX века была подменена искусствоведами на достаточно расплывчатый жанр, имеющий в своей основе название В. Белинского «грустная песня». Непременные поиски искусствоведами элегий среди самых различных романсов, имеющих в своей основе содержание, близкое к «светской беседе» с элементами разочарования в любви и грусти как главного эмоционального состояния в самых различных романсах, приводят исследователей к довольно спорным результатам, что приносит большое неудобство главным участникам культурного пространства – исполнителям – и вызывает ряд вопросов. Обыкновенно такие выводы делаются на основе анализов поэтического и нотного текстов, но за их пределами остается главная тема: место элегии как звучащего жанра в русской музыкальной культурной жизни середины XIX века. Научной новизной настоящей статьи является рассмотрение романсов композиторов «Могучей кучки» с точки зрения авторского определения жанра элегии как «трагического монолога» и возможности его существования в рамках эстетической платформы интеллигентских и композиторских музыкальных кружков среды композиторов-кучкистов. Такая практика представляется весьма полезной для отечественного музыкознания с точки зрения рассмотрения отечественной камерно-вокальной музыки под углом выявленных признаков элегии. В результате исследования установлено, что в отличие от распространенного в отечественном музыковедении мнения о наличии большого числа вокальных элегий в творчестве композиторов-кучкистов, жанр элегии как имеющий генетический фундамент скорбного песнопения несовместим с привычным местом существования камерно-вокальной музыки и является исключительной редкостью.

EN

Vocal elegy in the works of composers of the Mighty Handful

O. D. Stepanidina, D. V. Voynova

Abstract. The study aims to substantiate the possibility that vocal elegies were created and performed within the aesthetic culture of the intelligentsia and composers' musical circles in Russia in the mid-19th century. The article examines the romances of C. Cui, M. Mussorgsky, N. Rimsky-Korsakov, and A. Borodin. The scientific novelty of the work is due to the fact that the analysis of the romances has been conducted by Russian art historians in the context of a virtually non-existent definition for the genre of elegy. Elegy, which originates from funeral chants and has specific characteristics, was replaced in the early 19th century by art historians with a rather vague genre based on V. Belinsky's designation of a "sad song". The inevitable searches by art historians for elegies among the most diverse romances that have content close to a "sophisticated small talk" with elements of disappointment in love and sadness as the main emotional state lead researchers to rather controversial conclusions. This causes considerable inconvenience to the main participants in the cultural space, i.e., performers, and raises a number of questions. Typically, such conclusions are drawn based on the analysis of poetic and musical texts, but the main topic, namely, the place of elegy as a sounding genre in the Russian musical cultural life of the mid-19th century, remains outside their scope. The scientific novelty of this article lies in examining the romances of the composers of the Mighty Handful from the perspective of defining the genre of elegy as a "tragic monologue" and the possibility of its existence within the aesthetic platform of the intelligentsia and composers' musical circles to which the composers of the group belonged. Such a practice is viewed as quite beneficial for Russian musicology in terms of examining domestic chamber-vocal music through the lens of the identified characteristics

of elegy. As a result of the study, it has been found that, contrary to the widespread opinion in Russian musicology regarding the presence of a large number of vocal elegies in the works of composers from the Mighty Handful, the genre of elegy, having a genetic foundation in a mourning song, is incompatible with the usual place of chamber-vocal music and is exceptionally rare.

Введение

Актуальность данного исследования состоит в том, что в программах профессиональных певцов, а также студентов вокальных факультетов и кафедры концертмейстерской подготовки музыкальных вузов России большое место занимают романсы композиторов «Могучей кучки». Основной задачей современных исполнителей и педагогов музыкальных учебных заведений является стильное и адекватное раскрытие авторского замысла произведений композиторов различных школ и направлений, для чего необходимым условием является сознательный грамотный выбор исполнительских выразительных средств. С этой целью вдумчивые исполнители и педагоги зачастую обращаются к теоретическим исследованиям относительно того или иного вокального жанра. Такие жанры, как «русская песня», «баллада», «фантазия», «романс в танцевальных ритмах», не вызывают больших трудностей из-за чёткости и объективности исходного материала. Однако совершенно иначе дело обстоит с таким, казалось бы, всем известным и любимым жанром, как *элегия*.

Этим названием у композиторов «Могучей кучки» озаглавлено всего *два* произведения: «О чём в тиши ночей» Н. Римского-Корсакова на стихи Л. Майкова (Римский-Корсаков, 1946) и «Элегия» в цикле М. Мусоргского «Без солнца» на стихи А. Голенищева-Кутузова (Мусоргский, 1972). Однако в трудах отечественных музыковедов, посвящённых анализу камерно-вокальной музыки композиторов-кучкистов, мы находим большое количество романсов, называемых элегиями. Особенно много таких романсов исследователи отмечают в творчестве Н. Римского-Корсакова. Так, Б. Асафьев (1979, с. 90) к жанру элегий относит романсы Римского-Корсакова «О чём в тиши ночей», «Редет облаков летучая гряда», «Ненастный день потух». В. Васина-Гроссман (1956, с. 241) считает элегиями не только перечисленные Асафьевым романсы, но и «Неспящих солнце», «Мне грустно». Отмечая «эмоциональную сдержанность» в таких романсах, как «Ненастный день потух», «Что в имени тебе моём», «О чём в тиши ночей», «О, если б ты могла», А. Соловцов называет их «глубоко поэтическими элегиями» (1984, с. 228). Е. Дурандина находит восемь «наиболее совершенных образцов элегий конца XIX века» (2005, с. 52) Н. Римского-Корсакова: кроме уже перечисленных («О, если б ты могла», «Редет облаков летучая гряда», «О чём в тиши ночей», «Ненастный день потух») добавляет ещё «На нивы жёлтые», «Ещё я полн, о друг мой милый», «Запад гаснет в дали бледнорозовой» и «Медлительно влекутся дни мои».

Однако на каком основании эти романсы относятся к элегиям – неясно, так как ни упомянутые выше исследователи, ни искусствоведы, освещающие творчество композиторов «Могучей кучки» (Кандинский, 1979, с. 259, 262), ни авторы специальных исследований, посвящённых анализу жанра элегии (Хвоина, 1994; Маричева, 2010; Пилипенко, 2000), *не дают определения жанра элегии*. Практически все эти учёные либо просто называют перечисленные романсы элегиями, как уже давно известный факт, либо (Хвоина, 1994) за основу берут субъективное мнение литературного критика В. Белинского: «Элегия собственно есть песня грустного содержания» (1948, с. 49-50), либо, как И. Маричева (2010), избирают определения авторов литературоведческих работ, имеющие наиболее расплывчатые формулировки, например «элегия – свободный жанр», по мнению С. Бройтмана (2004, с. 199, 201). Зачастую анализы камерно-вокальных сочинений опираются на литературные приоритеты: «Элегия как жанр медитативной лирики философична, – утверждает Е. Дурандина, – она задаётся извечными вопросами бытия, строится на созерцании...» (2005, с. 21). Такой подход позволяет авторам работ произвольно называть элегиями чрезвычайно широкий круг романсов, имеющих разнообразную тематику и различные средства выразительности, что мешает исполнителям выбирать необходимые выразительные средства для адекватного донесения авторского текста.

Для достижения вышеуказанной цели необходимо решить следующие задачи:

- на основании авторского определения жанра рассмотреть репертуарные романсы избранных композиторов (Ц. Кюи, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова и А. Бородин);
- обосновать происшедшую подмену понятий «элегия» и «грустная песня» («грустный романс»);
- выявить наличие элегий в творчестве указанных композиторов.

Материалом исследования послужили работы отечественных музыковедов и избранная камерная вокальная музыка композиторов-кучкистов. Кроме того, привлекались следующие издания:

- Белинский В. Г. Статьи и рецензии: в 3 т. М.: ОГИЗ; Гос. изд-во худ. лиры, 1948. Т. 2.
- Бородин А. П. Романсы и песни. М. – Л.: Музгиз, 1947.
- Мусоргский М. Избранные романсы и песни для голоса с фортепиано. Л.: Музыка, 1972.
- Римский-Корсаков Н. Избранные романсы для высокого голоса в сопровождении фортепиано. М.: Музыка, 1979.
- Римский-Корсаков Н. Полное собрание сочинений: в 50 т. М. – Л.: Музгиз, 1946. Т. 45. Романсы.
- Римский-Корсаков Н. Пять романсов для голоса с фортепиано. Высокий голос. М. – Л.: Музгиз, 1948.
- Шекспир В. Укрощение строптивой. СПб.: КЭМ, 1993.

Теоретико-методологическая база исследования включает в себя работы отечественных искусствоведов, в которых рассматривается композиторское творчество композиторов-кучкистов (Асафьев, 1979; Васина-Гроссман, 1956; Дурандина, 1985; 2005; Маричева, 2010; Кандинский, 1979; Соловцов, 1984).

В статье использованы исторический и аналитический методы исследования. Аналитические процедуры и теоретические выводы представляются определяющими для выявления признаков элегий, грустных романсов и других жанров в композиторском творчестве Ц. Кюи, Н. Римского-Корсакова, М. Мусоргского и А. Бородина.

Практическая значимость работы заключается в том, что исследование представляет необходимые знания для профессиональных певцов и пианистов, педагогов и студентов музыкальных вузов в работе над сознательным выбором выразительных средств в ориентации стилиевой и жанровой основы исполнительского искусства.

Обсуждение и результаты

Основываясь на важном научном выводе, сделанном одним из крупнейших специалистов по русской поэзии XVIII века Г. Гуковским (2001, с. 115) об исчезновении жанра поэтической элегии в конце XVIII века и имеющемся противоречии между эстетикой жанра элегии и классицизмом как мировоззрением (Фризмэн, 1973, с. 22), авторами было доказано, что на рубеже XVIII-XIX вв. в России произошла подмена жанра поэтической элегии на «грустное стихотворение», которое стало основой «грустного романса», получившего большое распространение в эпоху романтизма (Степанидина, Войнова, 2023, с. 60).

Рассмотрим романсы композиторов-кучкистов с точки зрения данных нами определений элегии и «грустного романса». Вокальная элегия – это *трагический монолог*, в котором герой страстно (в пределах эстетики светского салона) оплакивает безвозвратную потерю возлюбленной или будущей собственной уходом; скорбное содержание воплощается плавной вокальной мелодией без широкой интервалики в минорном ладу, в медленном темпе, а также характеризуется единообразием фактуры сопровождения, отсутствием яркой динамики и резкой смены метrorитмики. Особую эмоциональность могут придавать отдельные восклицания, акцентированные главные слова, оттеняющие единство музыкального материала (Степанидина, Войнова, 2023, с. 59).

В рассматриваемую эпоху более распространён был поэтический *грустный монолог с мотивами разочарования*. Разочарования в первую очередь в любви, в жизни, жалобы на уходящие годы, быстро проходящую без любви жизнь, достаточно театральное отпевание собственного ухода как «гибнущего поэта», отвергнутого и светом, и возлюбленной, сетования на подлинную или мнимую неверность возлюбленной, на отсутствие друга, возлюбленной и т. п. светские темы любовного, а иногда и достаточно эротического содержания. Все эти темы обыкновенно излагаются довольно различными метрами стихов, различной лексикой и появлением в плавности «напевного» (Эйхенбаум, 1969) стиха элементов «декламативного» стиха, а то и «говорного», с обилием вопросов и восклицаний. Именно такие стихи стали основой многочисленных романсов, которые можно определить как жанр *грустного лирического романса (грустного лирического монолога, грустного лирико-драматического монолога)* со всеми вытекающими отсюда признаками. Темп в таких грустных романсах-монологах колеблется от сдержанного до умеренно-быстрого. Вокальный тематический материал, изложенный напевно-декламационным типом мелодизма, может содержать в себе достаточно широкую интервалику с эпизодическими выходами на тесситурно высокие ноты певческого диапазона, которые сопровождаются достаточно яркой динамикой или акцентировкой. Фактура сопровождения может отличаться значительным разнообразием, включающим отдельные напевные подголоски. В целом подобные романсы приобретают подвижную метро-ритмическую структуру (Степанидина, Войнова, 2023, с. 59).

Именно к таким грустным романсам принадлежат популярные камерно-вокальные произведения Глинки («Не искушай меня без нужды») и его современников, звучавшие в аристократических салонах.

Деятельность композиторов «Могучей кучки» совпала с выходом камерной лирики за пределы узкого круга аристократических слушателей в эпоху значительных перемен в идеологии общества. Резонанс вызвала публикация таких монументальных романов с постановкой глобальных общественно-значимых тем, как «Война и мир» Л. Толстого (1865-1869), «Преступление и наказание» Ф. Достоевского (1866), исторических драм А. Толстого («Царь Фёдор Иоаннович», 1868, «Царь Борис», 1870), пьес А. Островского, а также критическая деятельность Н. Добролюбова и Н. Чернышевского. В. Стасов приветствовал появление в 1870 году группы художников, основными темами которых стали исторические и бытовые сюжеты: «Тройка» (В. Перов, 1866), «Иван Грозный и сын его Иван» (И. Репин, 1885), «Боярыня Морозова» (В. Суриков, 1885), «Неутешное горе» (И. Крамской, 1884). После «Жизни за царя» и «Русалки» русская опера также в основном сосредоточилась на серьёзных исторических темах: «Борис Годунов» М. Мусоргского (1869), «Вражья сила» А. Серова (1871), «Псковитянка» Н. Римского-Корсакова (1873), «Воевода» (1869) и «Опричник» (1874) П. Чайковского, «Князь Игорь» А. Бородина (1890). Период повышенного интереса к русской истории, фольклору со стороны крупнейших музыкантов России, членов «Могучей кучки» – М. Балакирева, Н. Римского-Корсакова – выход романсов за пределы дворянского салона на концертную эстраду, а также изменение слушательского состава привели к возможности создания романсов с *трагической* темой и новыми формами: появились «концертные романсы» (Степанидина, 2016).

«Грустные романсы» Ц. Кюи

Лирическое дарование Ц. Кюи своеобразно окрасило те немногие романсы, которые можно отнести к жанру элегии или, скорее, грустному романсу, которые написаны композитором на французский текст: на стихи А. Millaud (Альбера Миллода) «Les Adieux de Guot Dessaigne» («Прощание Гийо-Дессеня»), на стихи Ж. Лабора «Tristesse des Choses» («Грусть», в переводе Д. Мережковского «Кто о чём печалится») и наиболее известный – «J'ai bas» на стихи Сюлли Прюдома («Здесь сирени тихо увядают»).

Элегия «Прощание Гийо-Дессеня» выстроена как неторопливое печальное шествие, в подзаголовке указано *Lamente* (“*Andantino non troppo*”). Этому впечатлению помогает инструментальная партия с её отдельными звукоизобразительными элементами, воплощающими далёкий колокольный звон. Плавности вокального мелодизма несколько мешает привычное для французских вокальных произведений соответствие каждого слога ноте, и сама вокальная мелодия не развивается, она достаточно ординарна, в ней практически нет жизни, протеста против смерти, что являлось в XVIII веке обязательным для жанра элегии. Видимо, это и способствовало тому, что данное вокальное произведение осталось практически неизвестным, неисполняемым, «историческим фактом», по выражению Б. Асафьева (1979).

В куплетном романсе Ц. Кюи на стихи Ж. Лабора «Грусть» вокальная мелодика не соответствует развитию поэтического сюжета, в котором явно прослеживаются различные градации одного эмоционального состояния: грусть скалы отличается от грусти дуба, грусть оленя от грусти орла, и, наконец, совершенно иное – грусть человека о Творце. Этот романс, как и предыдущий, также остался в творчестве Ц. Кюи только «историческим фактом» (Асафьев, 1979).

Заслуженно репертуарным стал исключительно красивый, полный нежной печали и смирения грустный романс на стихи Сюлли-Прюдома «Здесь сирени быстро увядают». Печаль, высказанная с французским шармом в музыке, смягчает общее впечатление от достаточного скорбного поэтического текста и вполне вписывается в рамки «грустного романса» аристократического салона и искусства певцов-меломанов эпохи Глинки-Пушкина.

«Лирическое интермеццо» Н. Римского-Корсакова

Анализируя романсы Н. Римского-Корсакова, исследователи, следуя общепринятому мнению о наличии многочисленных элегий в эпоху раннего романтизма, в том числе в творчестве М. Глинки, пытаются найти элегические признаки в самых разнообразных по тематике и выразительным средствам камерных вокальных сочинениях этого «композитора-кучкиста». Е. Дурандина согласна с мнением А. Кандинского, который определяет некоторые романсы Н. Римского-Корсакова как «неоклассические»: «Действительно, во многих из них витает дух Глинки и Даргомыжского: характерна гармония формы (“О чём в тиши ночей”, “О, если б ты могла”); о близости к традиции раннеромантической элегии говорит и однотипность сопровождения (фигурации, репетиции)» (2005, с. 53). А. Соловцов находит «углублённо-элегический тон музыки» (1984, с. 227) в таких романсах, как «Запад гаснет в дали бледнорозовой», «На нивы жёлтые нисходит тишина», «На холмах Грузии», «Не ветер, вея с высоты», «Октава». «Глубоко поэтическими элегиями» считает А. Соловцов (1984, с. 227) романсы Римского-Корсакова «Ненастный день потух», «Что в имени тебе моём», «О чём в тиши ночей», «О, если б ты могла».

Напомним, что элегия – это трагический, скорбный монолог, а «грустный романс» – это в эпоху Глинки чаще всего элегантный музыкальный «светский разговор» о разочаровании в любви. Самые яркие примеры такого «грустного монолога» – «Не искушай меня без нужды» Е. Баратынского – М. Глинки, «Элегия» М. Яковлева на стихи А. Дельвига, «Не скажу никому» А. Даргомыжского на стихи А. Кольцова или «Я всё ещё его люблю» на стихи А. Жадовской.

Во второй половине XIX века лирическая струя в камерно-вокальной музыке продолжала существовать, значительно видоизменившись. Говоря об изменении тематики русского романса на протяжении первой половины XIX века, Б. Асафьев констатирует: «Любовь, до того бывшая культом на глазах у всех, становится замкнутым от посторонних, всё глубже анализируемым чувством. Несомненно, в этой эволюции главную роль играет перерождение барской дворянской среды в интеллигентскую» (1979, с. 12). Ушли в прошлое кокетливые альбомные стихи, блистательно воплощённые в творчестве поэтов пушкинской поры, какие можно найти у А. Дельвига, Е. Баратынского, В. Жуковского. Трудно себе представить, что теперь могли бы появиться романсы, подобные миниатюрам «Признание» М. Глинки и «Ножки» А. Даргомыжского на стихи А. Пушкина или мазурке М. Глинки «К ней» на слова А. Мицкевича. Композиторы, создавая жанр романса, родственного салонному, который во второй половине XIX века перешёл в литературные и другие интеллигентные кружки, стали избирать любовную лирику иного характера: стихи несли в себе трепетное целомудрие, особое, бережное отношение к глубоко интимному чувству, которое можно выразить, излагая его тихо, доверительно, избегая излишней страстности. Такими настроениями проникнуты стихотворения одного из самых любимых русскими композиторами середины XIX века поэтов А. Толстого, тонкая лирика А. Фета, изысканная – А. Майкова. «Эротика, – замечает Б. Асафьев, – превращается в скромные салонные комплименты у Кюи и стилизуется у Римского-Корсакова в изящные и целомудренные лирические созерцания» (1979, с. 12). Действительно, из этого культурного пространства совершенно ушли несколько театральные светские любовные жалобы, называемые поэтами, композиторами и критиками элегиями. Из романса исчез мотив разочарования в любви, жизни, дружбе, исчез мотив желанья уйти из этого мира, особенно из-за неразделённой любви, то есть ушла главная эмоция, с которой критики, начиная с В. Белинского, связывали жанр элегии, – ушла грусть.

Только как привет прошедшей эпохе с её изящным легкомыслием в виде «эротических элегий» прочитал Н. Римский-Корсаков пушкинское подражание Э. Парни «Мечты, мечты». А. Даргомыжский воспринял это как изящный бальный рассказ другу в ритме весёлого, быстрого (*Allegro agitato*) вальса, а Н. Римский-Корсаков – в изящной, изысканной мазурке. Вероятно, оба эти композитора прекрасно знали жизнь великого русского поэта, его стремление к шуткам и розыгрышам, и совершенно не приняли во внимание то, что автор поместил это стихотворение, написанное, в общем-то, с плохо скрытой усмешкой, в раздел элегий в сборнике стихов издания 1826 года. Пожалуй, в камерно-вокальном творчестве Н. Римского-Корсакова этот романс несколько выходит за пределы того нравственно-этического круга, в котором написаны все его остальные лирические и тем более – лирико-драматические произведения.

А. Соловцов в монографии о творчестве Н. Римского-Корсакова, не давая определения ни одному вокальному жанру, довольно осторожно анализирует романс «Медлительно влекутся дни мои» на слова Пушкина, употребляя эпитет «элегический» только по отношению к стихам: «Сдержанная скорбь слышится в строгой, плавной мелодии, которая звучит на фоне прозрачных и неторопливых фигураций фортепиано. Этот музыкальный образ как нельзя лучше соответствует элегическому тону пушкинских строк. Но у Пушкина элегичность постепенно перерастает в страстный порыв» (1984, с. 224) («Мне дорого любви моей мученье, – / Пускай умру, но пусть умру любя!»), который – считает А. Соловцов (1984, с. 225), – композитор не раскрыл.

А. Соловцов совершенно прав: этот романс в музыкальном отношении не раскрывает сущности поэтического замысла. Стихотворение, написанное в 1816 году, названо Пушкиным «Желание» и находится в ряду «унылых элегий», которые в большом количестве юный лицеист писал в подражание эротическим элегиям Э. Парни и Ш. Милльвуа. Она сходна с «Пробуждением» («Мечты, мечты»), где также главное – «пусть умру любя!». Соловцов прав, говоря о трактовке композитором этого раннего стихотворения Пушкина: «Глубина, серьёзность, искренность чувства, тонкий, чуткий психологизм, благородная простота стиля – неоспоримые достоинства этого замечательного романса, ставящего его в ряд лучших образцов русской вокальной лирики. Но стихотворение Пушкина воспринято Р-Корсаковым и раскрыто в музыке несколько односторонне» (1984, с. 225). Римский-Корсаков действительно подошёл к музыкальному воплощению этого стихотворения Пушкина со своих нравственных позиций: благовоспитанного, интеллигентного человека высшей военной среды России второй половины столетия, которому уже были совершенно чужды легкомысленные эротические французские подражания отечественных поэтов, о чём справедливо писал Б. Асафьев (1979).

Наоборот, Н. Римский-Корсаков довольно серьёзно трактовал стихотворение А. Пушкина «Медлительно влекутся дни мои», тематически отдалённо напоминающее финал лицейской шутильной элегии поэта в духе Э. Парни «Пробуждение»: «Пускай умру, но пусть умру любя!». Собственно, привычное «элегическое» музыкальное оформление поэтического текста (единообразие кантиленного фактурного триольного сопровождения – *sempre legato*, на которое накладывается неторопливая декламация – *Molto andante*) продолжается только двенадцать тактов. Дальше отдельные короткие фразы приводят к экспрессивному возгласу (*crescendo – forte*): «Но я молчу / не слышен ропот мой / Я слёзы лью / Мне слёзы утешенье». Взволнованный средний эпизод («Моя душа, объята тоской в них горькое находит наслажденье», *Poco animato, crescendo poco a poco*), в котором мягкая триольная поступь сменяется более подвижными шестнадцатыми приводит к, казалось бы, первоначальному *Tempo I* и триольному сопровождению. Но яркий нюанс *forte* («О жизни сон») внезапно сменяющийся на *piu piano*, дробление мелодии на короткие фразы и даже отдельные слова («лети / не жаль тебя») с последующими резкими изменениями динамики: *forte* – «Исчезни в тьме, пустое привиденье», *dolce* – «Мне дорого любви моей мученье»; *forte* – «пускай умру», – *piano, sempre piano* – «но пусть умру любя» никак не соответствует признакам элегии, которые сформулированы М. Долгушиной следующим образом: «...обобщённое воплощение текста в музыке, постоянство образного строя и сравнительная эмоциональная ровность высказывания, куплетно-строфическая форма, размеренный ритм, отвечающий ритму поэтическому, мелодика напевно-декламационного склада, «подсвеченного» красками параллельного минора или тональности VI ступени» (2010, с. 234).

В. Васина-Гроссман считает, что «Римского-Корсакова особенно привлекают классические элегии, на слова которых им написаны едва ли не лучшие романсы: Пушкин – «Редеет облаков», «Медлительно влекутся дни мои», «Ненастный день потух», А. Майков – «Октава», «О чём в тиши ночей», М. Лермонтов – «Когда волнуется желтеющая нива», «Мне грустно», А. Толстой – «На нивы жёлтые», «О, если б ты могла», «Неспящих солнце» Н. Римского-Корсакова» (1956, с. 240). Если ещё можно понять перечисленные стихотворения как элегии, названные самими поэтами, в том числе «Редеет облаков летучая гряда», «Желание» («Медлительно влекутся дни мои») и «Ненастный день потух» А. Пушкина, то совершенно не понятно, по каким признакам исследователь считает элегиями такие абсолютно иные по содержанию и тематике стихотворения, как «Октава» и «О чём в тиши ночей» А. Майкова, «Когда волнуется желтеющая нива» и «Мне грустно» М. Лермонтова, «На нивы жёлтые», «О, если б ты могла» и «Неспящих солнце» А. Толстого. Все они чрезвычайно далеки от похоронных причетов, на которых основывался жанр элегии в начале её становления. Все эти стихотворения (кроме «Мне грустно» Лермонтова) совершенно не отвечают и требованиям жанра «грустного монолога», который был очень распространён в светской лирике начала и первой половины XIX века. Все они представляют собой прелестные светлые стихотворения: целомудренное любовное признание («О чём в тиши ночей»), восторженное воспевание Поэзии («Октава»), тихую, но светлую молитву на фоне пленительного пейзажа («Когда волнуется желтеющая нива»).

Появившиеся в течение шести дней (24–29 марта 1897 года) четыре романса ор. 39 на стихи А. К. Толстого: «О, если б ты могла», «Запад гаснет в дали бледнорозовой», «На нивы жёлтые» и «Усни, печальный друг» – связаны одной темой. Это не элегии, как их определили В. Васина-Гроссман (1956), А. Кандинский (1979) и Е. Дурандина (2005), так как в них нет неутоленной скорби от потери. Все они отражают только одно настроение: признание какой-то вины героя романсов и утешение его опечаленной возлюбленной.

Открывает тему в форме светской лирики сердечный романс-утешение «О, если б ты могла» на стихи А. К. Толстого:

О, если б ты могла хоть на единый миг
Забить свою печаль, забыть свои невзгоды!
О, если бы хоть раз я мог увидеть лик,
Каким я знал его в счастливейшие годы!

Когда в твоих глазах засветится слеза,
О, если б эта грусть могла пройти порывом
Как в тёплую весну прошедшая гроза,
Как тень от облаков, летящая по нивам!
(Римский-Корсаков, 1948, с. 2-4).

Даже стилизация русской народной песни «Запад гаснет в дали бледнорозовой», с её, казалось бы, близкой к причитаниям начальной *нисходящей* интонацией, которая воплощает слова первых двух куплетов («Запад гаснет в дали бледнорозовой»; «Знаю, что тебе в думушку вкралось»; «Твоё сердце болит безотрадное»), дальше уравнивается интонациями *восходящими*: «соловей свищет в роще берёзовой...», «не хочу я, чтоб ты притворялася...». Мелодия последнего куплета, начинающегося, казалось бы, с самого драматического момента («Твоё сердце болит безотрадное, в нём не светит звезда ни единая») выходит на яркий возглас (*forte, molto espressivo*): «Плачь свободно, моя ненаглядная, пока песня звучит соловьиная» с его последующей остановкой на среднем регистре, как обращение к живой природе: «Плачь, душа моя, плачь, моя милая, тебя небо лишь слушает звёздное». В этой «русской песне» совершенно отсутствует лексический ряд, который Е. Дурандина отнесла к элегиям, кроме одного – «сердце болит безотрадное» (2005, с. 26). Вся остальная лексика наполнена ласковыми словами: «моя ненаглядная», «моя милая». Так очень близкий и любимый человек утешает в горе не просто друга, но возлюбленную, от чего общее эмоциональное впечатление от этой песни остаётся как утешение, нежность и ласка, но не скорбь.

Ещё два романса из этого опуса продолжают тему «утешения». Романс «Усни, печальный друг», скорее, сходен с колыбельной, чем с грустным романсом, а тем более – со скорбной элегией. В романсе «На нивы жёлтые» присутствует нечто личное, что могло бы вызвать огорчение незримо присутствующей Героини, которой посвящены все романсы-утешения и романс-извинение: «Душа моя полна / Разлукою с тобой и горьких сожалений». Текст А. К. Толстого не содержит ничего, кроме сожаления, высказанного в довольно элегантно-форме. Отсутствуют слова, принадлежащие к элегической лексике, только два слова: «разлука» и «горькие сожаленья». Слово «схоронил» имеет не прямой, а иносказательный смысл: «схоронил в душе глубоко». Причём герой упреки вспоминает, а приветливые слова «твердит». Так что раскаяние Героя стихотворения можно отнести только к размовке с возлюбленной, но никак не воспоминание о навеки ушедшей. Музыкальное воплощение этого стихотворения представляет собой, скорее, лирическое размышление, чем драматический монолог. Включение на словах «В остывшем воздухе от меркнувших селений» вокальной мелодии, интонационно чрезвычайно сходной с темой Снегурочки, невольно навеивает мысли о несколько холодном облике Героини, что и объясняет общий настрой этого лирического монолога-размышления.

Е. Дурандина, относя «Ненастный день потух» к элегиям, тем не менее считает, что романс это – «крайний рубеж, за которым теряются уже всяческие связи с элегическим жанром. <...> От элегии сохранилась лишь повторяемость фактурных приёмов» (2005, с. 55). Думается, нет смысла анализировать романс с точки зрения выразительных средств, если тематика далека от элегий: в этом романсе на стихи Пушкина есть только воспоминание о далёкой возлюбленной с надеждой на верность.

Многими исследователями романс «Редеет облаков летучая гряда» признаётся не просто элегией, а «элегией элегий» (Е. Дурандина): «...в ней настолько всё гармонично и совершенно – музыкальная форма, пластично “переплавляющая” в музыку пушкинский стих, и прекрасная мелодия, и полное слияние обеих партий» (2005, с. 53).

Думается, что исследователи (Асафьев, 1979; Васина-Гроссман, 1956; Дурандина, 2005; Кандинский, 1979; Маричева, 2010; Соловцов, 1984), относя роскошный концертный романс «Редеет облаков летучая гряда» к рассматриваемому жанру, подходят к жанру элегий с каких-то своих субъективных позиций. Они не учитывают тонких выразительных средств, уже заложенных композитором в музыку, но которые выявляются только в момент звучания этого произведения. Следует отметить, что, в отличие от романсов-сюит А. Алябьева, в основном написанных на несколько рыхлые в отношении формы стихотворения, шедевры русской камерно-вокальной лирики приобретают новые черты. Поэтической основой таких произведений становятся если и довольно крупные стихотворения, но *единые* в своей теме, и их развитие не включает новых тем. Стихотворение А. Пушкина «Редеет облаков летучая гряда» является подражанием элегиям Дж. Байрона, чьи модные стихи были довольно далеки от генетического ряда жанра. Только в первой части стихотворения, первоначально названного поэтом «Таврическая звезда», имеются слова, рисующие грустный пейзаж: «звезда печальная», «увядшие равнины», «чёрных скал вершины». И музыкальное воплощение этих слов вполне похоже на выразительные средства, присущие элегии: мы видим наличие широкой, плавной мелодии без внезапных взлётов, инструментальную фактуру, цементирующую всё движение; то есть присутствуют и неторопливость изложения, и определённая монотония, так необходимая в элегиях для создания единого настроения.

Однако начальный несколько грустный пейзаж впоследствии «высветляется», возрождается вместе с ранее «уснувшими думами», и дальше лексика пушкинского стихотворения наполняется красотой, нежностью и радостью: «Я помню твой восход, знакомое светило, / Над мирною страной, где всё для сердца мило...».

Кажущееся медленное движение (авторское указание *Largo*), которое выстраивается по вокальным фразам («Редеет облаков летучая гряда / звезда печальная, вечерняя звезда»), всё время активизируется постоянным звукоизобразительным эффектом шума волн, заложенным в фортепианной фактуре. Причём эти волны не только в звучании, но даже графически на нотном стане всё время поднимаются, а их выравнивание приходится на слова «дремлющий залив» (Римский-Корсаков, 1979, с. 17).

Второй подъём охватывает большую часть клавиатуры, что значительно активизирует общее состояние. Герой с удовольствием вспоминает места, где он не страдал, не тосковал, а «влачил задумчивую лень». Можно отметить интересную переключку с наблюдением героя пьесы Шекспира «Укрощение строптивой» Люченцио:

Пока стоял я праздно и смотрел,
Родилась вдруг из праздности любовь
(1993, с. 43).

Этот непрерывный шум волн сопровождает вокальный рассказ о «мирной стране», где «всё для сердца мило», а после фразы солиста «и сладостно шумят полуденные волны» фортепианная партия радостно вырывается роскошной сольной мелодией, изложенной октавами, в которую также ярко и мощно дуэтом вступает вокальная кульминация: «Там некогда в горах сердечной думы полный» для того, чтобы после вырвавшихся слов «Когда на хижину сходила ночи тень» произнести тихо, *dolce*, высказывая самое заветное: «...и дева юная во тьме меня искала». В целом это восторженный концертный любовный романс, сродни финальной части «Я помню чудное мгновенье».

Модным названием «элегия» Н. Римский-Корсаков озаглавил только романс «О чём в тиши ночей» на стихи А. Майкова, который на самом деле представляет собой *светлый лирический монолог*, вокально-фортепианный дуэт, воплощающий целомудренное признание в любви: герой романса просто боится признаться даже своему «усладе» – стиху, который, как «ветреный друг», может передать «души мечтанья». В довольно спокойном (но не медленном! – *Larghetto*) движении на фоне трепетных (штрих *staccato*) аккордов в партии сопровождения светлая вокальная мелодия движется мягко, бережно передавая мелодической линии в партии сопровождения свою сокровенную мысль в т. 12: «То будет тайной всем». Инструментальная партия, как узнавший тайну «друг», вступает в гармоничный дуэт с вокальной мелодией, постепенно развивается и динамически, и эмоционально. Вокальная партия содержит яркий мелодический ход наверх, и на словах «А то расскажешь ты», обращённых к «ветреному другу» – стиху, стоит авторское указание *forte*, как и во второй кульминации («чьи очи светят мне»), которые необходимо исполнить “*a piena voce*” («полным, звучным голосом»), а в фортепианной партии указан нюанс *forte*. Таким образом, мы видим здесь один из многочисленных прелестных русских романсов-признаний, высказанных с характерной для Римского-Корсакова целомудренностью.

Как можно увидеть, гармоничная и в целом позитивная личность Н. Римского-Корсакова не позволила ему создавать не только глубоко трагичные монологи – элегии, но и драматические монологи, отдавая предпочтение музыкальному воплощению стихотворений, несущих разнообразные *лирические* эмоции.

Трагические «Музыкальные рассказы» М. Мусоргского

Рассматривая камерно-вокальные сочинения М. Мусоргского, следует отметить одну важную тенденцию: *театральность* как незаменимую черту лучших опусов композитора. Именно первый романс, по теме относящийся к элегиям – «Листья шумели уныло» на стихи Плещеева (1859), композитор назвал «Музыкальным рассказом». Действительно, этот рассказ представляет собой размеренное развёртывание действия, по характеру и эмоциональному настрою – напевную, довольно бесстрастную тихую речь постороннего зрителя со стороны:

Листья шумели уныло
В дубраве ночью порой;
Гроб опустили в могилу,
Гроб, озарённый луной.
Тихо, без плача зарыли
И удалились все прочь,
Только, склонясь над могилой,
Листья шумели всю ночь
(Мусоргский, 1972, с. 9-14).

По теме (похороны) это камерное сочинение вполне подходит к жанру элегии. Но довольно явная бесстрастность как бы постороннего наблюдателя за происходящим действительно отражается в названии, данном композитором: «Музыкальный рассказ». В элегиях и в грустных монологах авторы обращаются к слушателю с надеждой услышать сочувствие горю, сострадание, с которым герою будет легче перенести безутешную скорбь. Этого совершенно нет в «Музыкальном рассказе»: вокальная мелодия представляет собой ровную, почти монотонную тихую речь на фоне «оркестрового» сопровождения, многоголосия, в котором центральную роль занимает имитация колокольного звона. Создаётся впечатление, что рассказчик в каком-то оцепенении вспоминает событие, которое, в общем, оставило его довольно равнодушным. Либо автор настолько глубоко скрывает своё отношение к описываемому событию, что и не хочет отклика на него других.

Е. Дурандина находит сходство этого романса с выразительными средствами, применёнными Мусоргским в «Элегии» из цикла «Без солнца», созданного в 1874 году на стихи Голенищева-Кутузова: «Колорит мерцающих ночных красок, мрачно-романтические тона повествования – от этого пути ведут и к незабываемым ночным краскам “Элегии” из “бессолнечного” цикла...» (1985, с. 84-85).

Б. Асафьев считает цикл «Без солнца» «гениальнейшим»: «Здесь композитор уже изнутри, из глубины тоскующей души своей, не нашедшей опоры в окружающей жизни, в сознании оторванности ото всех создал ценнейшую лирическую исповедь» (1979, с. 71). Исповедь в православной вере – великое таинство. Исповедоваться в грехах – важный духовный подвиг любого человека. Но цикл Мусоргского вряд ли можно назвать исповедью, хотя это и красивое определение. В трёх пьесах («В четырёх стенах», «Окончен праздный, шумный

день», «Элегия») мы видим, скорее, горестную констатацию пустоты и безнадёжности настоящего и воспоминания о прошедшей жизни, в которой было счастье. Сама по себе интонация в основном повествовательно-однообразная, только иногда прерывающаяся отчаянными возгласами.

«Элегия» в цикле «Без солнца» имеет чрезвычайно трансформированный вид относительно уже чётко выявленных признаков жанра. Напомним данное нами определение элегии: трагический монолог, в котором герой страстно (в пределах эстетики светского салона) оплакивает безвозвратную потерю возлюбленной или будущий собственный уход; скорбное содержание воплощается плавной вокальной мелодией без широкой интервалки в минорном ладу, в медленном темпе, а также характеризуется единообразием фактуры сопровождения, отсутствием яркой динамики и резкой смены метроритмики. Особую эмоциональность могут придавать отдельные восклицания, акцентированные главные слова, оттеняющие единство музыкального материала. Напомним и литературоведческие признаки жанра: «монотонию» (Вацура, 1994), «цельность и единообразие образа» (Фризман, 1973; Григорьян, 1978), «напевный тип стиха» (Эйхенбаум, 1969).

Тема «Элегии» Мусоргского значительно изменена относительно генетической основы жанра: герой сам не собирается покинуть этот мир, он только констатирует своё совершенно безрадостное будущее на фоне пустоты и одиночества во враждебном ему обществе. В отличие от безвольной безучастности первого номера цикла «В четырёх стенах», «Элегия» как бы развивает образ, привнеся и в пейзаж, и в эмоциональное состояние определённое движение: герой не в тесной комнате, а на просторе, он может наблюдать «безмолвную звезду», слышать унылый и далёкий «звон бубенцов» пасущихся коней. Герой повествует о своих «изменчивых» думках. В элегиях не предполагается резкой смены темпа и изменения характера мелодизма, иначе потеряется главное качество жанра: монотония, единообразие воплощения одного состояния – скорби. В этом же романсе Мусоргского темп меняется пять раз: *Andantino mosso* – (11 тактов) – *diminuendo e rallentando, fermata*; *Allegro agitato* (12 тактов), *Andantino mosso* (6 тактов), *Allegro non troppo* (18 тактов) *diminuendo e ritardando poco a poco*; *Andantino mosso* (13 тактов). Даже по этому признаку данный романс никак нельзя отнести к жанру элегий. Что же касается вокального тематизма, то в основном он представляет собой напевный мелодизм в разделах *Andantino mosso*. Более длинные фразы в разделах *Allegro agitato* и *Allegro non troppo* за счёт быстрого темпа также производят впечатление, совершенно далёкое от медленных, скорбных, используемых в жанре элегий. В целом этот романс, скорее, можно отнести к жанру «музыкальных рассказов», чем к жанру элегий.

Элегия А. Бородина «Для берегов отчизны дальней»

А. Бородин создал немного романсов, но и среди них мы не найдём ни одного, подобного изящным светским безделушкам или элегантным любовным перипетиям («разуверениям», «разочарованиям» и т. п.), так активно создаваемым в прежние годы и наряду с любовными дифирамбами и пейзажными зарисовками, которые составляли основу репертуара меломанов аристократических салонов. Перемещение звучания романса в немногочисленные интеллигентные кружки и домашние вечера композиторского общества направили лирическую струю вокальной лирики на разработку тем, близких этической основе взаимоотношений, характерных для этого круга. Никакого светского флирта, никаких выяснений «любит – не любит – изменил – разлюбил» в тематике романсов этого времени мы не найдём. Только серьёзная любовь, только целомудренные (как у Кюи или Римского-Корсакова) романсы-признания, только глубокие переживания без налёта театрального наигрыша. Романс перестал быть аналогом светского поверхностного «бального» или гостинного разговора. На фоне романсов, разрабатывающих социальные темы («Пророк» и «Анчар» Римского-Корсакова, «Спящая княжна» и «Море» Бородина, «Песни и пляски смерти» М. Мусоргского), любовная лирика приобрела черты серьёзного, «задушевного» разговора с другом, с возлюбленной. Свою окраску добавил выход романса на концертную эстраду, превратив камерный романс в некое подобие ариозо. В кругу композиторов «Могучей кучки» появился деятель, которому оказалось под силу не только развить масштаб оперы до трагико-эпического полотна («Князь Игорь»), создать европейского уровня инструментальные жанры (струнный квартет и симфонию), но и первому создать подлинно античной стройности классический вариант вокальной элегии – трагический монолог на стихи А. Пушкина «Для берегов отчизны дальней». Кроме масштабности самой личности А. Бородина, профессора химии, одного из ярких представителей нового поколения отечественной науки, залогом этому служил факт, о котором упоминал сам композитор: в отличие от экспериментов в области мелодизма и принципиальной новизны музыкальных форм, куда молодых музыкантов Н. Римского-Корсакова и М. Мусоргского вели М. Балакирев и В. Стасов, А. Бородин начал с изучения классиков европейской музыкальной культуры, имея природный музыкальный слух, тяготеющий к кантленному мелодизму. Всё это в целом, включая личностные жизненные переживания, позволили в камерной вокальной музыке вернуться к истокам жанра элегии как трагического монолога. Безусловно, этому помог выбор стихотворного текста. Скорь А. Пушкина по поводу смерти А. Ризнич через много лет воплотилась в элегии «Для берегов отчизны дальней». Если в первом стихотворении «Под небом голубым страны своей родной» по поводу отъезда А. Ризнич из Одессы поэт «не находил ни слёз, ни пени», то во второй элегии глубокое чувство получило цельность своего выражения, что послужило основой для создания одного из шедевров русской камерно-вокальной музыки XIX века – элегии А. Бородина «Для берегов отчизны дальней».

Б. Асафьев считает элегию Бородина «Для берегов отчизны дальней» (1881) «единственной в своём роде» во всей русской вокальной литературе «античной по своей сдержанной, но глубокой печали» (1979, с. 72). Думается, что это очень точное наблюдение Б. Асафьева, и следует рассматривать это произведение как возвращение к далёким истокам – «песням плачевным и печальным». Элегия А. Бородина воплощает

эмоции сильного человека, обладающего высочайшей культурой чувства. Организующим фактором монотонии здесь является фортепианная партия. Конечно, это траурный марш, но не такой, под который можно идти. В партии левой руки есть своя мелодическая линия, которая на протяжении всего произведения дуэтирует своим тематизмом с вокальной партией. На значимость ее указывает авторская ремарка *“lugubre, sempre pesante il basso e marcato”* (Бородин, 1947, с. 52-55).

Напевно-декламационная мелодика вокальной партии охватывает довольно узкий голосовой диапазон, однако усиление динамики (*crescendo*) к главным словам в нюансе *forte* («В час печальный» – т. 7) (Бородин, 1947, с. 52) и со следующим никнущим ходом, но с акцентом на слове «плакал», создают с самого начала ощущение трагического конца. Из трёх ярких динамических точек только в т. 29 нюанс *forte* приходится на самую высокую ноту. Но этот нюанс, исполненный на достаточно нейтральных словах («в тени олив»), не производит впечатления драматического возгласа, как и два других указания *forte* в т. 15 и т. 21 на словах «разлуки» и «из края мрачного изгнания». Для композитора эти слова оказываются не главными.

Последующие «накаты» воплощения скорби и отчаяния демонстрирует вокальная мелодия. Она медленно поднимается и в звуко-высотном отношении, и в отношении динамики к главным словам («томленья страшного разлуки» т. 14-15) (Бородин, 1947, с. 53), и затем буквально «останавливается» перед горьким воспоминанием: «Но ты от страстного лобзания твои уста оторвала; из края вечного изгнания...». Эта фраза исполнена на пределе эмоциональных возможностей, так как вспоминать об этом страстном поцелуе выше человеческих сил (*appassionato, p – crescendo – forte*).

Обозначение *appassionato* стоит в т. 18 на словах «но ты от страстного лобзания», изложенных в самом низком регистре голоса в нюансе *piano*. Трудно сказать, почему композитор в нескольких местах заменил пушкинские слова. Современники А. Бородин утверждали, что монолог появился после смерти М. Мусоргского, одного из ближайших друзей. Думается, что подобно редким русским поэтическим элегиям XVIII века – В. Третьяковского, А. Сумарокова – в возникновении этого потрясающего по силе своей трагичности произведения был задействован и личностный фактор: посвящение элегии жене, Е. Бородиной, тяжело перенесшей серьёзную болезнь лёгких, наталкивает на мысль о глубоко затаённой личной горести, о боязни потерять самого близкого человека – жену, верного друга и соратника, прекрасную пианистку, вместе с которой, вполне возможно, они слышали гениальное исполнение Антоном Рубинштейном сонаты Шопена с её знаменитым похоронным маршем. Во всяком случае, именно на это указывают заменённые композитором слова поэта: «плакал пред тобой» на «долго плакал над тобой», «тебя» на личное «меня» («Твои хладящие руки меня старались удержать»), «из края мрачного изгнания» на «из края вечного изгнания». Трудно сказать, почему А. Бородин заменил слово «любви лобзания» на «В тени олив и мирт лобзания», возможно, именно пытаясь скрыть глубоко личностную, но витающую над ними беду. В завершении этого трагического монолога относительно плавный мелодизм вокальной партии превращается в мрачный речитатив, производящий на фоне мерного погребального колокола в партии фортепиано впечатление буквально общечеловеческой трагедии.

Заключение

Подводя итоги исследованию, можно сделать вполне доказанный вывод: жанр элегии как **трагический монолог** в его живом звучании мог появиться только в исследуемое время (середина XIX века) и в определённой социальной среде. Это народные песни («Степь да степь кругом»), скорбные монологи среднего сословия (элегии П. Булахова «Свидание» и «Гори, гори, моя звезда»), элегия («Для берегов отчизны дальней» А. Бородин) в интеллигентно-художественном салоне. Данное направление развития камерно-вокального сочинения показало дорогу для создания трагических концертных монологов П. Чайковского и выхода элегии на широкую концертную эстраду как сжатый эквивалент оперных трагедий. Яркий пример – переинтонирование просто грустной инструментальной, а затем и вокальной мелодии Ж. Массне в скорбную «Элегию» гениальным певцом Ф. Шаляпиным (Асафьев, 1979).

Выход камерной вокальной музыки из аристократических салонов в салоны интеллигентно-художественные позволил вернуться к генетическим первоисточкам элегии как скорбного плача и создать романсы, чрезвычайно близкие к жанру элегии («Я помню глубоко» А. Даргомыжским, «Здесь сирени тихо увядают» Ц. Кюи), и А. Бородиным подлинно античную по стройности и зрелости содержания и формы элегию «Для берегов отчизны дальней» на стихи А. Пушкина. Эти произведения оказались настолько созвучными с новой слушательской аудиторией и по поэтическим, и по музыкальным характеристикам, что исполнителям оставалось только следовать авторским указаниям.

В эпоху деятельности композиторов «Могучей кучки» расширение слушательской аудитории позволило создавать элегии – трагические монологи, имеющие своей генетической основой скорбные похоронные песнопения. Однако камерно-вокальная элегия как эквивалент трагических опер является исключительно редким произведением. Элегия не может быть «светлой», как это, например, считают О. Хвоина (1994, с. 23-24) и И. Маричева (2010, с. 76), её истинное предназначение – воплощение довольно редко посещающего нормального человека состояния – безутешной скорби. Поэтому таких вокальных сочинений немного. Элегия, как и высший драматический жанр – трагедия, всегда привлекала слушателей и зрителей: в них они находят сочувствие своим горестям, своей беде и своим утратам, после чего наступает катарсис, без чего жизнь бы продолжаться не могла. А музыка – это искусство о жизни и для жизни.

Данное определение авторами статьи элегии как подлинно **трагического монолога** концертного типа может стать основой дальнейшего исследования жизни столь редкого жанра в творчестве отечественных композиторов рубежа XIX-XX вв. и в концертных программах выдающихся исполнителей, что принесет пользу как теоретикам музыкального искусства, так и профессиональным артистам и педагогам музыкальных учебных заведений.

Источники | References

1. Асафьев Б. В. Русский романс // Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979.
2. Бройтман С. Н. Историческая поэтика // Теория литературы: учебное пособие для студентов филологических факультетов высших учебных заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. М.: Академия, 2004. Т. 2.
3. Васина-Гроссман В. А. Русский классический романс XIX века. М.: Издательство Академии наук СССР, 1956.
4. Вацура В. Э. Лирика пушкинской поры «Элегическая школа». СПб.: Наука, 1994.
5. Григорьян К. Н. «Ультраромантический род поэзии» (из истории русской элегии) // Русский романтизм: сборник статей. Л.: Наука, 1978.
6. Гуковский Г. А. Ранние работы по истории русской поэзии XVIII века / общ. ред. и вступ. статья В. М. Живова. М.: Языки русской культуры, 2001.
7. Долгушина М. Г. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: дисс. ... д. иск. Вологда, 2010.
8. Дурандина Е. Е. Вокальное творчество Мусоргского. М.: Музыка, 1985.
9. Дурандина Е. Е. Камерные вокальные жанры в русской музыке XIX-XX веков: историко-стилевые аспекты: исследование. М.: РАМ им. Гнесиных, 2005.
10. Кандинский А. А. История русской музыки: в 10 т. М.: Музыка, 1979. Т. 2. Вторая половина XIX века. Кн. 2. Римский-Корсаков.
11. Маричева И. В. Элегия и элегичность в русской музыке XIX века: дисс. ... д. иск. Магнитогорск, 2010.
12. Пилипенко Н. В. О чуде русской элегичности // Музыкальная академия. 2000. № 1.
13. Соловцов А. А. Николай Андреевич Римский-Корсаков. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1984.
14. Степанидина О. Д. Русская камерно-вокальная культура XIX века: трансформация жанра романса и проблемы исполнительства: монография. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2016.
15. Степанидина О. Д., Войнова Д. В. Жанр элегии в русской камерно-вокальной культуре конца XVIII – первой половины XIX в. // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2023. № 4 (22).
16. Фризман Л. Г. Жизнь лирического жанра. Русская элегия от Сумарокова до Некрасова. М.: Наука, 1973.
17. Хвоина О. Б. Камерно-вокальные жанры России пушкинской поры: к проблеме романтизма в русской музыке: дисс. ... д. иск. М., 1994.
18. Эйхенбаум Б. М. О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.

Информация об авторах | Author information

RU**Степанидина Ольга Дмитриевна**¹, к. иск., доц.**Войнова Дарья Викторовна**², к. иск.¹ Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова² Детская музыкальная школа для одаренных детей имени Л. И. Шугома при Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова; Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова**EN****Olga Dmitrievna Stepanidina**¹, PhD**Darya Victorovna Voinova**², PhD¹ Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov² Music School for Gifted Children named after L. I. Shugom at the Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov; Saratov State Conservatoire named after L. V. Sobinov¹ stepanidina047@gmail.com, ² darya.voinova@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 02.09.2024; опубликовано online (published online): 07.10.2024.

Ключевые слова (keywords): жанр элегии; грустный лирический романс; камерно-вокальное исполнительство; русская музыкальная культура; genre of elegy; sad lyrical romance; chamber vocal performance; Russian musical culture.