

УДК 784.3

«РУСАЛКА» КОНСТАНТИНА БАЛЬМОНТА В РУССКОМ РОМАНСЕ

Верба Наталья Ивановна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Статья посвящена рассмотрению камерно-вокальных сочинений на стихотворение Константина Бальмонта «Русалка» – романсов Владимира Бюцова, Михаила Остроглазова и Рейнгольда Глиэра. В современной исполнительской практике широкую известность приобрел романс Глиэра, в то время как сочинения Бюцова и Остроглазова практически неизвестны широкой аудитории.

Внимание уделяется архетипическому образу морской девы и особенностям его воплощения в поэтическом произведении Бальмонта. Довольно краткое стихотворение поэта емко запечатлевает в себе самые важные черты русалочьего облика и дает мощный импульс к созданию музыкальных версий, во многом «наследующих» чувственный «градус» поэтического первоисточника.

В статье подробно анализируются средства воплощения в музыке романсов волшебного и изменчивого образа русалки, а именно: интонационные, ладовые, метроритмические, фактурные особенности, формообразующие принципы и т. д. Три романса, являющие собою яркое воплощение различий в авторской стилистике, в то же время демонстрируют удивительно схожие способы претворения образа русалки. Соотнесение характеристик бальмонтовской русалки в разных романсах русских авторов позволяет сделать вывод, во-первых, об удивительной схожести созданных музыкальных образов и, во-вторых, об обусловленности этого феномена самим архетипическим образом, будто подсказывающим творцам способы своего запечатления.

Ключевые слова: архетип, архетипический образ морской девы, способы реализации архетипического образа в музыке, интертекстуальные связи между произведениями, реализующими схожие образы.

“RUSSALKA” BY KONSTANTIN BALMONT IN THE RUSSIAN ROMANCE

Verba Natalya Ivanovna, PhD in Art History, Associate Professor of Musical Education and Study Department, Herzen State Pedagogical University of Russia (St. Petersburg, Russian Federation). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

One of the favorite themes in culture of the 19-20th centuries is the mermaid one. This theme is realized in the various kinds of art. There are a lot of operas, chamber-vocal works, poetry, ballads, stories and novels by different authors in the romantic epoch and at the turn of the 19-20th centuries. The great popularity of mermaid theme causes the ways of realization the image of sea maiden and determines many expressive means, which help composers, writers and poets embody these images in the art.

The article discusses the archetypal image of the mermaid in the romances of Vladimir Butsov, Mikhail Ostroglazov and Reingold Glier on the text by Konstantin Balmont. The attention is paid to a lot of aspects: dramaturgy, melodic, modal and textural features, general compositional principles and intertextual relations between romances and other works about the mermaid theme.

The ambivalence of the image of the sea maiden is particularly emphasized. This makes different composers to turn to similar ways of the embodiment of the image in their works on the mermaid theme. The musical characteristics of mermaid created by Butsov, Ostroglazov and Glier are correlated with the context of other imprintings of these images in the musical art.

It is emphasized in the article that the ways of a description of the heroine which were found by Butsov, Ostroglazov and Glier in their romances were correlated with those resorted to by other authors. This allows to make a conclusion that a lot of intertextual relations are conditioned of archetypal image of the sea maiden.

Keywords: archetype, archetypal images of the sea maiden, methods of implementing the archetypal image in music, intertextual links between works that imitate similar images.

Стихотворение «Русалка» («Если можешь, пойми...») Константина Бальмонта было создано в 1903 году. В творчестве поэта есть и другие примеры запечатления волшебного русалочьего облика – это стихотворения «Русалочка» («Русалка с звонким хохотком...»), «Русалка» («В лазоревой воде, в жемчужных берегах...»), «Русалки» («Мы знаем страсть, но страсти не подвластны...»), «Она как русалка, воздушна и странно-бледна»¹. Внимание к чудесному персонажу, впрочем, весьма устойчивому и жизнеспособному во многих культурах, объясняется несколькими причинами. Русалка – один из популярных образов художественного творчества, коль скоро последнее тесно взаимодействует с мифологией, фольклором. Наибольшую востребованность русалка в качестве героини того или иного произведения обретает в романтическом XIX веке, о чем свидетельствуют многочисленные посвященные ей опусы в разных жанрах и разных же искусствах [7]. Особое внимание к русалке обуславливается удивительным созвучием этого образа и всего связанного с нею сюжета с мировоззренческими константами эпохи романтизма [4]; разумеется, и символистском поэтическом континууме России рубежа XIX–XX и начала XX веков она также занимает подобающее ей место. Общая символистская направленность лирики Бальмонта естественно

¹ Помимо прямо адресованных русалке стихотворений в наследии Бальмонта также существуют и некие «сколы» русалочьего сюжета, «русалочьи мотивы», во многом объясняющие образы произведений. Например, одно из стихотворений поэтического сборника «Будем как Солнце!», отдающего дань поклонения стихиям, называется «С морского дна». Здесь также в центре образ морской девы; образ, ярко воссоздающий имманентные для него семы – волшебную красоту, призрачно-хрустальный мир, в котором обитает героиня, невозможность такого желанного для нее счастья... Своеобразная русалочья «сага» в творчестве Бальмонта характеризует образ с разных сторон; впоследствии она дополняется и созданной на ее основе музыкальной коллекцией русалочьих романсов разных авторов.

объемлет этот образ – амбивалентный, чарующий своей красотой и в то же время грозящий гибелью всякому, кому выпадет с ним повстречаться [8].

*Если хочешь, пойми. Если хочешь, возьми.
Ты один мне понравился между людьми.
До тебя я была холодна и бледна
Я с глубокого, темного, тихого дна...
Нет, помедли. Сейчас загорится для нас
Молодая луна. Вот, ты видишь, – зажглась.
Дышит мрак голубой. Ну, целуй же, ты мой?
Здесь, и здесь. Так, и здесь.
Ах! Как сладко с тобой!*

Процитированное стихотворение, несмотря на лаконичность, можно рассматривать как средоточие основных черт русалочьего образа. Здесь и указание на подводное «отечество» русалок («я с глубокого, темного, тихого дна»²), и обрисовка причин трансформации героини при ее взаимодействии с человеком («до тебя я была холодна и бледна...»), и подчеркнутая чувственность («ну, целуй же... Ах! Как сладко с тобой!»), буквально разлитая во всем последнем пассаже стихотворения – чувственность, впрочем, имеющая оборотную грозную сторону, поскольку поцелуй русалки, очевидно, влечет за собой трагические последствия («ты мой!»). Важно подчеркнуть, что само стихотворение отчетливо «распадается» на две различные по эмоциональному градусу части. В первой героиня действительно предстает робкой и нежной морской девой, «холодной и бледной», то есть такой, какую она была до встречи с человеком. Во второй налицо – иная русалка, способная опьянить, увлечь, околдовать своим

² Отдельно обозначим интертекстуальные связи между цитируемым стихотворением Бальмонта и его же «Я ласкал ее долго, ласкал до утра...». *Мы – с глубокого дна, и у той глубины / Много дев, много раковин нежных («Я ласкал ее долго, ласкал до утра...») // До тебя я была холодна и бледна / Я с глубокого, темного, тихого дна... («Русалка»).*

страстным, совсем не «инаковым», но вполне человеческим, горячим порывом.

Этой же энергетикой – эротичной, сладострастной – напоены и романсы на текст Бальмонта. Поскольку образ русалки – архетипический, то и средства его воплощения в романсах разных авторов неизбежно будут коррелировать между собой и с теми, какими морская дева отображалась в оперном творчестве и камерно-вокальных, инструментальных произведениях XIX века. Это особый тип фактуры, живописующий стихию воды; интонационные решения, симптоматично сходным образом напоминающие круг, кольцо, которые столь имманентны заманивающему образу; детально «прорисованные» динамика и нюансировка, усиливающие выразительность круговых интонаций т. д. Одним из важных векторов раскрытия русалочьего образа в музыкальном искусстве выступает акцентуация разными авторами, независимо друг от друга *амбивалентности этого персонажа* и, отсюда, подчеркивание его полярных ипостасей – безжизненной холодности и граничащей со страстностью горячности, «инаковости» и полнокровной человечности, волшебной, в прямом смысле этого слова – «неземной» – красоты и грозной опасности [2; 3; 5; 6; 9].

Как же облекалась в музыкальную плоть бальмонтская русалка? Вслед за выходом стихотворения в свет в разные годы начала XX века создаются несколько романсов на бальмонтский текст. Это «Русалки» В. Бюцова, М. Остроглазова и Р. Глиэра.

«Русалка» В. Бюцова³ ор. 1 № 6 [1] – удивительно красивая, тончайшая, кружевная музы-

³ Бюцов Владимир Евгеньевич (1887–?) – русский музыкант, композитор, автор романсов, представитель русской эмиграции в Париже. Выходец из семьи потомственных дипломатов. Его отец – Евгений Карлович Бюцов – служил в дипломатических должностях в Китае, Японии, Иране. Собранная Е. К. Бюцовым коллекция предметов китайского искусства была впоследствии выкуплена петербургским коллекционером А. А. Половцевым и в настоящее время представлена в китайской коллекции Эрмитажа [11]. Владимир Евгеньевич был широко известен в эмигрантской среде Парижа как первоклассный аккомпаниатор. Согласно воспоминаниям Н. А. Кривошеиной, это был «чудесный музыкант с несноснейшим характером, но безупречным музыкальным вкусом» [12, с. 98].

кальная версия бальмонтского стихотворения. Фортепианное вступление, окунающее слушателя в водную стихию, позволяет физически ощутить и ее глубину (выдержанный бас), и неспешное (*Moderato*) колыхание волшебной, живой, движущейся, дышащей водной субстанции, и поблескивание «искорок» на поверхности (см. Приложение, пример 1).

H-dur – основная тональность романса. Однако уже во фортепианной прелюдии секундовые тоны придают некую неустойчивость трезвучию: буквально в первых же тактах основные ступени будто «смешиваются» с квинтсекстаккордом шестой ступени (см. Приложение, пример 1); и далее те же секундовые наложения придают зыбкий, вот-вот готовый разрешиться характер трезвучию *Gis-dur*, так и не приходящему в свою «тонику». Эллиптические обороты в самом начале романса придают оттенок импрессионистичности этой звуковой живописи и сразу же погружают слушателя в созерцание-вчувствование живого, изменчивого, переливающегося разными красками водного образа.

Следует отметить ладовую «мобильность» музыкальной ткани романса в целом – композитор все время подчеркивает смену оттенков в облике русалки и родной ее стихии при помощи тональных «бликов». Основной *H-dur* все время перекрашивается то в более темный *gis-moll* в начальных фразах речи русалки (см. Приложение, пример 2), то сменяется приглушенными и действительно холодными, безжизненными *dis-moll* и *Cis-dur* на словах «до тебя я была холодна и бледна». Обе тональные краски «обогащаются» секундовыми тонами, что, вкупе с нюансировкой *p*, придает музыкальной ткани налет ирреальности, буквально заставляющий воспринимать это звуковое полотно как «марево», как некий вот-вот готовый рассеяться «мираж» (см. Приложение, пример 3).

Имеет смысл отметить и еще один выразительный момент, свидетельствующий о тончайшей проработке композитором поэтического текста Бальмонта: тоника *H-dur* (как и ранее, окрашенная секундовыми тонами) возвращается на словах русалки «Я с глубокого, тихого, тем-

наго дна⁴» – здесь она действительно воспринимается как некий символ «родины» для героини, синоним ее чудесного подводного «отечества». Первая часть романа, таким образом, обрамлена основной тональностью, в которой выдержана и замыкающая первый раздел фортепианная интерлюдия.

Отмеченная ладовая мобильность подчеркивается также в первой части романа и постоянной сменой размера – 3/4, 12/8, 3/8, 9/8, 6/8 и т. д.: сдвиг метрической «точки опоры» также производит необходимое «зыбкое» впечатление и направляет восприятие этого волшебного образа в нужное русло.

Вторая часть романа (со слов «Нет, помедли») производит поистине разящее впечатление своей тончайшей импрессионистической звучностью: в этой живой, мерцающей «материи» присутствуют и буквальные иллюстрации восхода луны, и точное попадание в «дух» слов. Средства воплощения столь живописного образа следующие: очередная смена лада (*D-dur*), размера (9/8), фактурное «колыхание», регистровые краски, круговое, замкнутое строение мелодики, возвращающейся к исходной точке и выразительные паузы в речи русалки, совпадающие с въевшимся ощущаемым «восходом» луны (см. Приложение, пример 4).

Небольшой по размерам второй раздел романа «модулирует» в репризу, о чем свидетельствует возврат мелодического материала из первой части, в основной тональности, но на сей раз в субдоминантовой «краске», почти сразу же приобретающей иные колористические нюансы благодаря альтерированной *f*: уже сама тоника таким образом «расшатывается», буквально – «расплывается» в «дышащем голубом мраке» и приобретает отнюдь не устойчивые очертания (см. Приложение, пример 5). Обращает внимание «перекрашивание» гармонии в сумрачную последовательность *gis-moll – dis-moll* на словах «здесь, и здесь» (см. Приложение, пример 5, такты 5–6): темные оттенки будто предвосхищают, фактически, гибель героя, вкусившего поцелуй русалки и, очевидно, уснувшего в ее смертельных объятиях.

⁴ Здесь и далее в примерах сохранены особенности орфографии времени издания романа.

Отметим исключительную выразительность вокальной строчки: искусное использование пауз, повышение тесситуры на самых важных словах придают мелодике отчетливое сходство с обольстительным шепотом, в котором «придыхания», замедления, тонко выписанная агогика подчеркивают глубоко чувственный смысл, удивительно отличающийся от эмоционального строя первой части романа⁵.

Что же говорить о кульминации, представляющей как своего рода «триумф» русалки?! Разлив чувства, в котором отчетливо слышна даже пульсация теперь уже отнюдь не холодного русалочьего сердца, напоенного живой человеческой любовью – вот, пожалуй, очевидный смысл этого откровенного фрагмента, мастерски претворенного соответствующими музыкальными средствами. Отметим выразительные, тягучие секундовые гармонические ходы, трепетность бьющейся аккордики, присутствие замыкающего кругового «росчерка» в мелодии (см. Приложение, пример 6).

И что же? Будто смыкая круги воды над прозошедшим, композитор выписывает чарующее «послесловие», в буквальном смысле «окунающее в Лету» и саму русалку, и ее несчастного (счастливого?) возлюбленного. Сколь тонко и призрачно это звуковое волшебство, как причудливо затихают последние всплески над краткой историей морской девы и человека, как неизбежно возвращается все «на круги своя», будто случившееся было маревом, мечтой, виденьем – растаявшим бесследно, словно непойманное воспоминание... И как удивительно искусен композитор в решении этой непростой, поистине символистской задачи, сколь «говоряща» круговая (вновь подчеркнем эту магическую выразительность круга!) последовательность *gis-moll, dis-moll, cis-moll* и замыкающего *gis-moll* и как красноречиво возвращение «чистого», незамутненного *H-dur* (см. Приложение, пример 7), венчающего собой финал этой красивой сказки.

⁵ Несмотря на наличие вопросительного знака в реплике «Ты мой?» в поэтическом первоисточнике, Бюцов окрашивает этот фрагмент романа утвердительно. Русалка будто констатирует: «Ты мой!».

Еще одна романсовая версия бальмонтовского текста – «Русалка» [13] М. А. Остроглазова⁶. Сколь различны эти две русалки и в то же время – сколь похожи! Русалка Остроглазова многим проще, понятнее, предсказуемее и даже приземленнее, чем в романсе Бюцова. По-видимому, различие это определяется разницей художественных натур и творческих устремлений авторов: в романсе Остроглазова ощутим композитор, много сил и времени отдавший духовному музыкальному творчеству, отсюда ладовая определенность, ясность модуляций, выверенность, строгость линий в подчеркнуто лаконичном, без особых изысков, фортепианном аккомпанементе – именно аккомпанементе, поскольку фортепиано здесь выполняет функцию гармонической и иллюстративной поддержки, впрочем, довольно безыскусной.

Вместе с тем средства, которыми Остроглазов реализует в своем романсе русалочий образ, удивительно схожи с теми, к которым прибегал и Бюцов. Здесь можно услышать и круговые мотивы в мелодике, и разные варианты фактурных, а также ладовых решений, живописующих состояния стихии воды и подчеркивающих смену настроений в самих речах русалки, и даже формообразующие принципы, обусловившие сходное строение опусов и Бюцова, и Остроглазова.

Несмотря на простоту этого вокального опуса Остроглазова, все же сам образ обусловил наличие в нем определенных фактурных особенностей, свидетельствующих о желании автора претворить в музыкальной ткани стихию воды. Это разного рода пассажи-«струйки», буквально «расплескивающиеся» и обнимающие собой все регистровые краски. Уже самые первые такты романса вводят в чувственное осязание водного образа, чему способствует начальное «невесомое» (в верхнем регистре и нюансе *pp*) арпеджио по ступеням седьмого септаккорда (см. Приложение, пример 8).

⁶ Михаил Андреевич Остроглазов – русский композитор, автор духовных хоровых сочинений (как для церковной службы, так и вне ее), опер, камерно-вокальных опусов, большинство которых опубликовано в издательстве П. Юргенсона. Фонды РГБ и РНБ располагают внушительным числом изданных произведений М. А. Остроглазова.

В дальнейшем обозначенное арпеджио будет играть в романсе не только красочно-иллюстративную, но и формообразующую функцию, знаменуя начало нового раздела.

В числе средств, способных воплотить в музыке волшебный и изменчивый русалочий облик, мы также отметили игру тональностями – эффективный способ претворить непостоянство как имманентную черту этого архетипического образа. В романсе Остроглазова мы не найдем красочных и чувственных сопоставлений, выразительных эллиптических оборотов, как у Бюцова, однако все же довольно мобильный тональный план выказывает стремление автора показать разными красками нюансы стихотворного текста, оттенки в настроении героини. Так, в первой части романса обозначим следующую логику, не выбивающуюся, впрочем, за рамки первой степени родства: *As-dur-c-moll-As-dur-b-moll-f-moll-Es-dur*.

При всей кажущейся простоте, все же стоит подчеркнуть, что композитор следует тексту тонко, вдохновенно, пытаясь тонально окрасить речи русалки. Так, *c-moll* подчеркивает текст «Ты один мне понравился между людьми», что звучит как своего рода мрачноватое предвестие будущей судьбы адресата обольстительной песни героини. Далее, фрагмент «До тебя я была холодна и бледна» выделен, соответственно, «холодными» в контексте *As-dur* тональностями *b-moll* – *f-moll*. Еще один красноречивый момент – музыкальное обрамление слов «Я с глубокого, тихаго, темнаго дна»: мелодия здесь в буквальном смысле «скачивается» с вершины в «глубину»; это русалочье «отечество» окрашивается в светлые тона доминанты *Es-dur* (см. Приложение, пример 9).

Призрачная, ирреальная вторая часть стихотворения, целиком построенная на роскошных пассажах, объемлющих собой все регистры и жидящаяся на различных вариантах уменьшенной гармонии, начинается с выразительного и в то же время простого «перекрашивания» заявленного в самом начале арпеджированного комплекса (см. Приложение, пример 10).

Особо акцентируем следующий важный момент: в среднем разделе, живописующем лунный восход, русалка также предстает перед слушателем в несколько ином эмоциональном плане:

разностороннему показу образа, подчеркиванию его амбивалентности способствуют и смена фактуры в аккомпанементе, и едва слышимая звучность (разные градации *p*), и щемяще-тревожная терпкость уменьшенной гармонии. Кроме того, именно в среднем разделе становится очевидной тенденция к замкнутости мотивов, общему закругленному (читаем – заманивающему) строению мелодики, плетущей чарующие «кольца» вокруг слушателя (см. Приложение, пример 11).

Кульминационная часть стихотворения в музыкальной версии Остроглазова, с одной стороны, непритязательна и проста. С другой, предельный лаконизм фортепианного аккомпанемента объясняется, по-видимому, стремлением подчеркнуть рельефность *слова*, этой чудесной, млеющей русалочьей песни. Искупая строгость сопровождения, вокальная партия звучит здесь особенно выразительно и чувственно (см. Приложение, пример 12).

«Русалка» Р. Глиэра⁷ – еще один удивительно чувственный романс на текст Бальмонта. Здесь налицо – все те выразительные средства, к которым прибегали и Бюцов, и Остроглазов, живописующие *своих* русалок. Это, разумеется, и соответствующие фактурные решения, претворяющие живую, пульсирующую, мерцающую водную «материю», и особое строение мелодики, будто сотканной из множества «кругов», «колец», и мастерское владение тональными красками, и акцентуация амбивалентной сущности героини – холодной и в то же время по-человечески страстной.

Вместе с тем романс Глиэра демонстрирует и множество собственных, обусловленных стилистикой автора черт. Отсюда и удивительно тонкая, поистине акварельная звучность, и множество важных штрихов, дополнений, существенных акцентов, облакающих бальмонтовское стихотворение в подобающие ему звуковые «одеяния».

В первую очередь отметим особую выразительность вокальной партии: здесь композитор довольно свободно обращается со стихотворным

текстом, прибегая к повторам строк, и использует разнообразные колоратурные вокализы. Последние являются, по-видимому, неотъемлемой чертой волшебного русалочьего образа, инсталляцией такой его семы, как чудесное пение; они также чрезвычайно роднят героиню Глиэра с Волховой Римского-Корсакова (см. Приложение, ср. примеры 13 и 14).

Однако в сравнении с Волховой (и с героиней Бюцова и Остроглазова) Русалка Глиэра – существо гораздо более опасное. Обращают на себя внимание почти зловещие, нежно-холодные перебивы ее смеха: они будто заранее пророчат судьбу каждому, кто услышит эти волшебные звуки. Вокализ – чарующий, *кольцеобразный* – обладает и структурообразующими функциями, поскольку, фактически, разделяет части романса и, словно виньетка, обрамляет его: подобный повтор этих русалочьих распевов на уровне формы еще больше усиливает выразительность и завлекающий, опутывающий, лишаящий воли смысл этого кругового русалочьего символа.

Повторность музыкального материала – один из имманентных образу способов подчеркнуть его манящую сущность. Повтор будто символизирует движение по кругу, словно является слагаемым этой манящей спирали. В романсе Глиэра названное средство углубляет колдовскую суть русалочьего облика: дважды повторенные фразы «Нет, помедли. Сейчас загорится для нас молодая луна», «Вот, ты видишь, зажглась», «Ну, целуй же! Ты мой?» с многократной акцентуацией вопроса «Ты мой?»⁸ и сама сцена поцелуя «Здесь. И здесь. Так, и здесь» – все это словно закручивает вокруг возлюбленного героини мощный чувственный водоворот, из которого невозможно выбраться (см. Приложение, пример 15).

Отметим также тесситурные сдвиги: здесь не просто повтор, но повтор чуть выше (или чуть ниже), что воочию создает впечатление движения по спирали, опутывающей возлюбленного героини чувственными кольцами сладострастных речей.

⁸ В отличие от Бюцова и Остроглазова, Глиэр точно следует смысловой пунктуации бальмонтовского текста, сохраняя интонацию вопроса на словах «Ты мой?».

⁷ Романс написан в 1910 году и посвящен Антонине Васильевне Неждановой, ставшей первой исполнительницей этого произведения.

Подобный же прием повтора с тесситурными сдвигами, а, значит, соответствующими ладовыми решениями будет характерен и для других фраз. В сравнении с героинями Бюцова и Остроглазова, глиэровская русалка более настойчива: об этом свидетельствуют широкие, усиленные пунктиром и динамикой ходы на повелительном возгласе «Ну, целуй же!», сообщающие требовательный характер этому приказанию. Обращает также внимание исключительная выразительность вопроса русалки «Ты мой?», оканчивающегося круговым росчерком: благодаря возврату изначального интонационного символа в заданном вопросе этом как будто бы и заключен разумеющийся – роковой! – ответ (см. Приложение, пример 16).

Круговая основа мелодики ощутима не только лишь в вокализе – ею буквально напоены все речи глиэровской героини. Из множества примеров именно такого кольцеобразного строения мелодики, усиленного соответствующей волновой микродинамикой, приведем лишь несколько (см. Приложение, пример 17) и в очередной раз подчеркнем их заманивающий, будто опутывающий сладострастным «дурманом» смысл.

С круговым строением мелодики, уже отмеченной повторностью сопряжены и ладовые особенности. В музыкальной ткани романа Глиэра (как и в версии Бюцова) ощутимо либо избегание разрешений в устои, либо некое «расшатывание» тоники альтерированными ступенями – уже даже первые такты произведения, сам круговой русалочий вокализ демонстрируют нам *иную* окраску *Es-dur* (см. Приложение, пример 13). Кольца и круги в мелодике, выразительные секундовые «сдвиги» обуславливают наличие красочных тональных сопоставлений, эллиптических оборотов, использование преимущественно субдоминантовой сферы и септаккордов различных ступеней – опять-таки, с выразительными альтерациями. Подобная ладовая мобильность романа Глиэра (как и опусов Бюцова, Остроглазова и, в целом, – других произведений, посвященных русалочьей теме⁹) объясняется стремлением различных авторов претворить в музыке неустойчивость, зыбкость как самой водной стихии, так и ее порождения – русалки.

⁹ Подобный же прием используется разными авторами и в романах на тексты Лермонтова («Песня рыбки», «Русалка плыла по реке голубой»).

Важным контекстом для понимания образа русалки в этом романе Глиэра служит его же симфоническая поэма «Сирены», работа над которой продолжалась в течение 1904–1908 годов¹⁰. Образ морской девы – обольстительной, опасной – выступает центральным для обоих опусов, несмотря на очевидную их разницу в масштабах и творческих задачах. Актуальными для обоих произведений выступают строки из «Одиссеи» Гомера, взятые Глиэром в качестве эпиграфа к «Сиренам»: «Прежде всего ты увидишь Сирен; неизбежную чарой / Ловят они подходящих к ним близко людей мореходных...». Общий для романа и симфонической поэмы образ обусловил и использование чрезвычайно похожих выразительных средств – ладового разнообразия, фактурных, тембровых, интонационных решений.

Резюмируя, подчеркнем, что претворение волшебного русалочьего образа бальмонтского стихотворения в романах Бюцова, Остроглазова и Глиэра сопряжено с использованием удивительно схожих средств выразительности, в числе которых кольцеобразные, замкнутые мотивы, особые решения, связанные с тяготением к повторности музыкального материала, тенденция фактура, «рисующая» струящуюся и переливающуюся, колыхающуюся водную субстанцию... Единый «вектор» прочтения самого стихотворения композиторами объясняет акцентирование ими, независимо друг от друга, амбивалентной сущности героини. Все это обуславливает существование многообразных интертекстуальных связей между романами на бальмонтский текст – связей, наличие которых определяется одним образом.

Своим существованием столь родственные в музыкальном отношении романы обязаны, очевидно, самому архетипическому образу водной девы, который словно определяет выбор композиторами соответствующей звуковой «оболочки» и порождает, «подсказывает» во многом аналогичные решения.

¹⁰ Как известно, Глиэр начал работу над этим опусом под впечатлением от пребывания в Лидо, на побережье Адриатического моря. Еще одним важным импульсом послужил соответствующий фрагмент из «Одиссеи» Гомера, повествующий о волшебных морских девах.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 [1, с. 2]

Moderato

p con pedale

Пример 2 [1, с. 2]

Ес-ли хо-чешь, пой - ми. _____ Ес-ли хо-чешь, возьми _____

Пример 3 [1, с. 3]

p

До те-бя я бы-ла. _____ хо - лод-на и бледна _____

p

poco rit.

Сей-час _____ за-го-рит-ся для нас _____ мо - ло - да - я лу -

p
una corda *colla voce*

на _____ Вот, ты ви - дишь, зажеглась.

p

poco rit.

Пример 5 [1, с. 4–5]

Ды - шит мрак го - лу - бой... Ну, це-луй же,

ты мой! Ты мой! _____ Здесь, и — здесь —

f molto pp *p*

molto rit. *pp* *una corda*

Пример 6 [1, с. 5]

Ах! _____ как сладко с то-бой! _____

f

Пример 7 [1, с. 5]

p *pp*

Пример 8 [13, с. 2]

Ес-ли-мо-жешь пойми, ес-ли хочешь, возь-ми

p *pp* *p*

Пример 9 [13, с. 3]

Я с глу - бо - ка - го, ти - ха - го, тем - на - го дна.

f *p* *rall.*

Detailed description: This musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a forte (*f*) dynamic, marked with a slur over the first two measures. The piano accompaniment features a complex texture with chords and moving lines in both hands. A piano (*p*) dynamic is indicated at the start of the second measure. A *rall.* (rallentando) marking appears in the piano part towards the end of the piece. The lyrics are written below the vocal line.

Привет 10 [13, с. 9]

Нет, по - мед - ли.

pp *pp*

Detailed description: This musical score is for a vocal piece with piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. The vocal line is sparse, with a few notes and rests. The piano accompaniment is characterized by a very soft (*pp*) dynamic and features a prominent, sweeping melodic line in the right hand that spans across several measures. The lyrics are written below the vocal line.

Пример 11 [13, с. 4]

мо - ло - да - - - я лу - на Ды - шит мрак — го - лу - бой.

rall.

Пример 12 [13, с. 5]

Здесь. И здесь. Так. И здесь. Ах, — как

cresc. *p*

p cresc. *f*

сла - дко — с то - бой!

p *pp*

Пример 13 [10, с. 97]

mf

А.....

хаха-хахаха!

mf

Пример 14 [14, с. 80–84]

mf

mf

Пример 15 [10, с. 100–101]

piu mosso

mf

Нет, - по-медли. Сей - час за-го - рит-ся для нас__ моло- да - я лу - на. ____

mf

Нет, - по-мед-ли. Сей - час__ за-го - рит-ся для нас__ мо-ло - да - я лу - на. ____

animando poco a poco

f

Ну, — це - луй же! Ты мой? 6 Мой? 6

cresc.

f *p*

Ну, — це - луй же! Ты мой? 6 Мой? 6

Ты о - дин мне пон - ра - вил - ся ме - жду людь - ми

Я с глу - бо - ка - го, ти - хо - го, тем - но - го дна. Ды - шит мрак го - лу - бой... —

Литература

1. Бюцов В. Е. Русалка. – М.; Лейпциг: Изд-во П. Юргенсона, [1904]. – 5 с.
2. Верба Н. И. Архетипические образы «Ундины» А. Ф. Львова в «русалочьем» музыкальном контексте XIX века // Музыкаведение. – 2015. – № 6. – С. 25–42.
3. Верба Н. И. Волхова и Морская дева: специфика претворения архетипичного образа в опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сб. ст. по мат-лам VI Междунар. науч.-практ. конф. (4–6 дек. 2013 года): в 2 ч. / ред.-сост. М. В. Воротной, науч. ред. Р. Г. Шитикова. – СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2014. – Ч. 2. – С. 17–39.
4. Верба Н. И. К проблеме пересечения архетипов сюжетов о морских девах с мировоззренческими константами эпохи романтизма // Общество. Среда. Развитие: науч. журн. – 2012. – № 2. – С. 124–128.
5. Верба Н. И. Образы «Майской ночи» Н. А. Римского-Корсакова в контексте проблем архетипичного и интертекстуального // Общество. Среда. Развитие: науч. журн. – СПб., 2014. – № 2. – С. 117–124.
6. Верба Н. И. Русалочья тематика в кантатном и камерно-вокальном жанрах творчества Н. А. Римского-Корсакова: аспекты интертекстуальности и архетипичности // Обсерватория культуры. – 2014. – № 3. – С. 71–77.
7. Верба Н. И. Сюжет о морской деве в музыкальной культуре XIX века // Музыкальная культура в теоретическом и прикладном измерении: сб. науч. тр. – Кемерово: КемГУКИ, 2017. – С. 47–53.
8. Верба Н. И. Сюжеты о морских девах в культуре романтизма: к проблеме архетипов // Музыкальная культура глазами молодых ученых. – СПб.: Астерион, 2010. – Вып. 5. – С. 32–49.
9. Верба Н. И. «Ундина»: от Фуке к Гофману. Опыт анализа феномена «архетип» (на примере образа главной героини) // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2013. – № 22/2. – С. 124–138.

10. Глиэр Р. М. Русалка: романс // Арии, романсы и песни из репертуара А. В. Неждановой / сост. В. Абрамович. – М.: Музыка, 1973. – С. 97–104.
11. Евгений Карлович Бюцов [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.rusdiplomats.narod.ru/bwcv-ek.html> (дата обращения: 23.02.2018).
12. Кривошеина Н. А. Четыре трети нашей жизни / посл. И. А. Кривошеина. – Paris: YMCA-Press, 1984. – 282 с.
13. Остроглазов М. А. Русалка: романс на слова К. Бальмонта. – М.; Лейпциг: Изд-во П. Юргенсона, [1904]. – 5 с.
14. Римский-Корсаков Н. А. Садко: Опера-былина в семи картинах: Клавир. – М.: Гос. музык. изд-во, 1962. – 421 с.

References

1. Byutsov V.E. *Rusalka [The Mermaid]*. Moscow; Leipzig, Izdatel'stvo P. Yurgensona Publ., [1904]. 5 p. (In Russ.).
2. Verba N.I. Arkhetipicheskie obrazy “Undiny” A.F. Lvova v “rusaloch'em” muzykal'nom kontekste XIX veka [Archetypal images of the “Undine” A.F. Lvov in the “mermaid” musical context of the XIX century]. *Muzykovedenie [Musicology]*, 2015, no. 6, pp. 25-42. (In Russ.).
3. Verba N.I. Volkhova i Morskaya deva: spetsifika pretvoreniya arkhetipichnogo obraza v opere “Sadko” N.A. Rimskogo-Korsakova [Volhova and the Virgin of the Sea: the specifics of translating an archetypal image in the Opera “Sadko” by N.A. Rimsky-Korsakov]. *Muzikal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: sbornik statey po materialam VI Mezhdunarodnoy nauchno-prakticheskoy konferentsii (4-6 dekabrya 2013 goda): v 2 ch. [Musical education in the modern world. Dialogue of times: collection of articles based on the VI international scientific-practical conference (4-6 December 2013): in 2 parts]*. St. Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2014, part 2, pp. 17-39. (In Russ.).
4. Verba N.I. K probleme peresecheniya arkhetipov syuzhetov o morskikh devakh s mirovozzrencheskimi konstantami epokhi romantizma [To the problem of archetypes crossing of the plots about the sea maidens with the ideological constants of the romantic era]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 2012, no. 2, pp. 124-128. (In Russ.).
5. Verba N.I. Obrazy “Mayskoy nochi” N.A. Rimskogo-Korsakova v kontekste problem arkhetipichnogo i intertekstual'nogo [The images of N.A. Rimsky-Korsakov's “May Night” in the context of the archetyp and the intertext]. *Obshchestvo. Sreda. Razvitie [Society. Environment. Development]*, 2014, no. 2, no. 117-124. (In Russ.).
6. Verba N.I. Rusaloch'ya tematika v kantatnom i kamerno-vokal'nom zhanrakh tvorchestva N.A. Rimskogo-Korsakova: aspekty intertekstual'nosti i arkhetipichnosti [The mermaid theme in the cantata and the chamber-vocal genre of N.A. Rimsky-Korsakov's creativity: aspects of intertextuality and archetypes]. *Observatoriya kul'tury [The Observatory of the culture]*, 2014, no. 3, pp. 71-77. (In Russ.).
7. Verba N.I. Syuzhet o morskoy deve v muzykal'noy kul'ture XIX veka [The plot of the Sea Virgo in the musical culture of the XIX century]. *Muzikal'naya kul'tura v teoreticheskom i prikladnom izmerenii: sbornik nauchnykh trudov [Musical culture in theoretical and applied dimension: Collection of scientific papers]*. Kemerovo, KemGUKI Publ., 2017, pp. 47-53. (In Russ.).
8. Verba N.I. Syuzhety o morskikh devakh v kul'ture romantizma: k probleme arkhetipov [The stories about sea maidens in the romantic culture: to the problem about archetypes]. *Muzikal'naya kul'tura glazami molodykh uchenykh: sbornik nauchnykh trudov [Music culture through the eyes of young scholars: Collected papers]*. St. Petersburg, Asterion Publ., 2010, vol. 5, pp. 32-49. (In Russ.).
9. Verba N.I. “Undina”: ot Fuke k Gofmanu. Opyt analiza fenomena “arkhetip” (na primere obraza glavnoy geroini) [“Undine”: from Fouquet to Hoffmann. The experience of the analysis of the phenomenon of “archetype” (based on the image of the main heroine)]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2012, no. 22 (2), pp. 124-138. (In Russ.).
10. Glier R.M. Rusalka: Romans [Mermaid: Romance]. *Arii, romansy i pesni iz repertuara A.V. Nezhdanovoy [Arias, romances and songs from the repertoire of A.V. Nezhdanova]*. Moscow, Muzyka Publ., 1973, pp. 97-104. (In Russ.).
11. *Yevgeny Karlovich Byutsov*. (In Russ.). Available at: <http://www.rusdiplomats.narod.ru/bwcv-ek.html> (accessed 23.02.2018).
12. Krivosheina N.A. *Chetyre tret'i nashey zhizni [Four thirds of our lives]*. Paris, YMCA-Press Publ., 1984. 282 p. (In Russ.).
13. Ostroglazov M.A. *Rusalka: romans na slova K. Balmonta [Rusalka: romance to the words of K. Balmont]*. Moscow; Leipzig, Izdatel'stvo P. Yurgensona Publ., 1904. 5 p. (In Russ.).
14. Rimskiy-Korsakov N.A. *Sadko: Opera-bylina v semi kartinakh: Klavir [Sadko: Opera-Bylina in seven scenes]*. Moscow, Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo Publ., 1962. 421 p. (In Russ.).