

РОМАН С РОМАНСОМ.

Статья Ляли Кандауровой

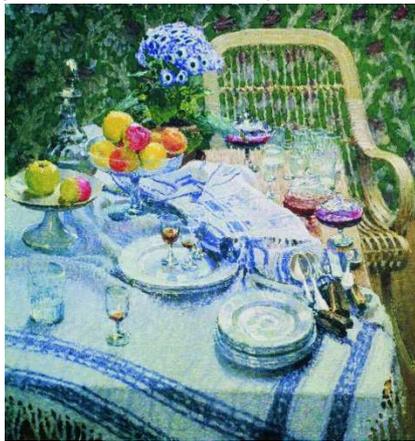
Русский романс — это действительно совершенно отдельная страница в истории отечественной, да и мировой культуры. И пока у нас еще, что называется, в ушах мелодии со вчерашнего концерта — мы публикуем новую статью Ляли Кандауровой, посвященную феномену этого жанра.

РОМАН С РОМАНСОМ.

В русском романсе есть какая-то неловкость. За него переживаешь, как за провинциального родственника, разгоряченного на свадьбе от умиления и вина: того и гляди, наговорит при всех лишнего. Как и в случае с сентиментальным романсом, оратор в такой ситуации абсолютно искренен, и поэтому неуязвим: объём неразведённого чувства, который им движет, сообщает речи характерную упрямую «нет, дайте сказать»-интонацию, и ты понимаешь: он скажет непременно, поскольку душа просит.

Разумеется, речь идет о раннем городском романсе — специфическом пласте бытовой музыки, в 18 веке возникшем на точке плавания сразу нескольких музыкальных культур: в одном котле оказались русская и украинская песня, светские канты, сложенные безымянными городскими поэтами, отголоски большой французской оперы, цыганская музыка, гибридные формы вроде аккомпанированных народных песен: тогда начала складываться особая интонация романсовости, в которой слышны слезливая идиллия, непереносимое, слегка напомаженное уныние, «бирюзово-золоты колечики», «головка забубённая».

Вавилонское столпотворение музыкальных наречий, из которых под влиянием накапливающего чувства, прежде, чем грянет гитарная струна, наскоро выхватывалось самое банальное, а значит — самое выпуклое и сущностное, снабдило романс достаточно мутной интонационной родословной, но с другой стороны — богатырским, как у всех полукровок, иммунитетом. Из набора мелодических общих мест, обточенных тысячами повторов, из ходячих закруглений, «..как там это было?»-оборотов, крылатых секвенций, словом, из всего этого вороха постепенно вытаивал новый язык, подспудно усваиваемый широким социальным кругом, который реализовал свою потребность в музыке, находясь в городской среде.



Такого рода коллективное музыкальное волеие, этот «фоторобот» музы, напевавшей мещанам, гильдейскому купечеству и мелкопородному дворянству, был, конечно, отмечен печатью обыкновенности, но в то же время решал непростую задачу. Городская вокальная музыка должна была создать «вседневный человеческий словарь», функционально раздраемый между невероятной тривиальностью ситуации и пронзительно тонкой очинкой того, что в этой ситуации нужно было выразить. Действительно, стихия бытового танца обслуживала куда более прикладную и доступную пониманию человеческую необходимость — если определять совсем грубо, то телесную потребность в ритмическом движении под музыку. В идее же бытового пения, неутилитарного, не аккомпанирующего уборке

урожая или военному переходу, а возникающего просто так, в условиях послеобеденной праздности, существовало заведомое противоречие: эта музыка должна была ответить потребности души, а значит, в первую очередь - допустить всерьёз, что среди сундуков, коклюшек и ларчиков, в давке кухонной утвари, среди подробного суконного-скобяного быта эта душа не только есть, но и чувствует что-то настоящее.

В ранних городских романсах есть определенная медлительность, туповатая мягкость, как после сладкой домашней наливки, зачастую усугублённая плохого качества стихами — стонут голубушки и голубочки, зябнут малютки, вьются сизокрылые ласточки; кручинушка, сени-сарафаны, «ох, бывало». Название сборника романсов «Между делом безделье» говорит само за себя — и тем не менее, среди таборной кофейной гущи, в объятии

чувственности с чувствительностью те дилетанты, самоучки и вдохновенные неопиты, что создавали стихию романа, именно своей посредственностью, которая позволяла штампам накопиться в неискаженном виде, послужили формированию драгоценного чернозёма. Роман научился говорить о чувствах, и говорить от первого лица: он то и дело срывался на клише, однако именно на кристаллизованной банальности вырастет десятилетиями спустя глинканский роман, вдруг задышавший так, словно вышитый крестом, с розанами-красненькими и торчащими нитками сад вдруг расступается и пропускает тебя внутрь, в медовые обрызганные кущи: настоящий, живой, проскоженный солнцем.

Неизбежно входя в русло европейского двоемирного мышления — привычки делить всё на чистое и приземлённое, роман отправляется по причудливому пути, с одной стороны,



полностью перерождаясь под пером Даргомыжского, который превращал его то в немецкую сказку, то в портретный скетч; потом — у Мусоргского, где он оказывается дверью в иную трёхмерность со своей собственной физикой, составом воздуха и временем на часах: то это беспредельная детская, наполненная увеличенными одушевленными предметами, то постепенно схлопывающийся безвоздушный мир, где земля тянет сильнее, а света нет почти совсем: извокальных циклов Мусоргского выходишь, огорошенный, как после пары лет в лабиринте. Слово этого мало, были романы кучкистов, так же далеко, хоть и по иному пути, ушедшие от риторических



общих мест, которыми грешил ранний русский роман — однако при всём этом, с другой стороны, роман в своём лучшем проявлении в 19 веке начинает или тонко регистрировать действительность, или творить свою: он как будто лишается функции «эмоциональной отдушины», и больше не льётся из-за дрожащей занавески, не выговаривается в слабых стихах, не вскакивает из-за стола, обуянный чувством, чтобы начать декламировать, как тот неловкий оратор.

Пожалуй, вплоть до Чайковского. Из-за специфики своего творческого метода, а может быть, в силу склада натуры, он в романах как будто возвращается в смертельно опасную стихию жестокого чувства, излитого с дневниковой откровенностью, уходит с абстрактного «наблюдательного пункта» обратно в гостиную, где, мерцая, оседает пыль, где бьют часы и стынет чай. Огромный риск этой интонации — в отсутствии права на ошибку. Изумительная обыденность такого чувствования, в отличие от самоподобных волшебных пространств Мусоргского, позволяет ему с равной силой обращаться к каждому: быт и бытие вспоминают, что произошли от одного корня. Влюблённый, ты впервые видишь скатерть, лампу, цветок в стакане, предметы теряют разрозненную грузность, становясь частью вселенской плетущейся кисеи: как могла она не быть очевидной раньше? Для того, чтобы говорить про самое основное, про хлеб и воду души, нужны совсем простые формы; так иногда попадает в десятку одно какое-нибудь четверостишие, но с той же мощью оно бьёт прямо в нерв, если сфальшивит.

«Иногда в музыке нравится что-то совершенно неуловимое и не поддающееся критическому анализу. Я не могу без слез слышать «Соловья» Алябьева! А по отзыву авторитетов — это верх пошлости» — фраза Чайковского из письма к Н. Ф. фон Мекк от мая 1877 г., заставляющая понять, почему он так часто прибегает к почти бессильным переводам с немецкого или русской поэзии «второго ряда», выбирая стихотворные тексты для романсов. Не только в музыке — и в стихах, видимо, что-то неназываемое полу-случайно набирало в душе правильный код, заставляя язык говорить верными словами, пришедшими в голову, а не полученными лабораторно — так в дневнике ты пишешь обильно, сентиментально, сбивчиво, там нестрашно повториться или выглядеть жалко — с той только разницей, что романс, в отличие от частной записи, призван исполняться на публике, а значит рисковать быть обвинённым в тривиальности и пошлости. Одно дело — говорить, не стараясь, с самим собой, другое — делать это публично: эта-то шахматная вилка — искусственность и банальность, в смыкающейся пасти которых нужно успеть провести свой корабль — и делает, как ни странно, романсы Чайковского весьма непостымыми для слушателя.

Помимо условий создания, у любого искусства есть условия восприятия, и феномен музыкальной банальности во многом создан публикой. Мгновенно окисляясь на воздухе, собирая на себя хлопья сажи, младенческая поверхность романса замозоливается, окостеневаает; наш слух оклеивает её липкой шлягерностью, переставая стараться. Особый вид восприятия хорошо знакомого материала — запесоченный, сопутствующий, в лучшем случае ведущий по пути уже отрепетированных ассоциаций, в худшем — просто направляющий музыку контрапунктом к какому-то другому внутреннему процессу, мешает рассмотреть, например, тонкое тиснение фортепианных партий в романсах Чайковского, раскручивание широкоохватных мелодий из крошечной мотивной почки, внимательное расположение кульминаций, непрерывность пульса, иногда следующую за сердцебиением стихотворного размера и устройством строфы, а иногда подходящую к ней достаточно вольно, как бывает, когда хочется отчего-то повторить ту или иную строчку, произнося стихи беззвучно в голове.

Мелодии романсов Чайковского, которые напеваешь за домашними делами, незначительно перевирая тот или иной поворот, на некоем первичном уровне сложены из тех самых музыкальных вирусов, что дошли до нас в трёхсотлетнем янтаре «чиновно-служилого» бессознательного, и, неточно мурлыкая их, мы невольно продолжаем растить коралловый риф звукового сора, подтверждая лишь то, что штамп возникает из союза точности и обобщения. Миллионы разноголосых произнесений заверяют его валидность: все молятся и любят примерно одинаковыми словами, и именно они в определённом укрупнении оказываются для нас важнее всего.



Чеховская повседневность, полшага ступающая от рукоделия до хаоса, когда в повороте головы, взглядом следуя с террасы в сад, ты в рядоположении предметов вдруг двадцать пятым кадром замечаешь что-то, чего не успеваешь испугаться, становится особенно слышна в романсах Рахманинова. Ощущение кануна, кометы над охваченным сиренью садом, не оставляет тебя, хотя еще тепла скамейка, и солнце ходит среди белых балясин, и осы, и мост, и игра в винт: Ивановка. Первые романсы — еще совсем молодой Рахманинов, в почерке которого — то же обаятельное озорство, что и в письмах этого времени: «..Я это говорю, могу-таки прямо сказать, что мне без вас, дорогие кухни, ужасно, невозможно скучно. Тоска страшная! Никто здесь без вас никому не завидует. (Впрочем, почти. Я немного

завидую тётиным лёгким, по обыкновению, и людям, имеющим нескончаемое терпение), **НИКТО громко на всё село не зеваает; никто мило и симпатично не свиритит.** Вообще теперь здесь заодно с погодой «пасмурно, сыро, серо, холодно» (из письма сестрам Скалон, 1895). Еще



«чайковские» по интонации, акварельные, с мимолётными неловкостями лепки, они временами — особенно это слышно в фортепианных партиях - обнаруживают ту силу лёгких, ту выносливость развития и волю, которые будут отличать музыку Рахманинова и его стиль в разрабатывании материала впоследствии.

В письмах 1897 г. химера, вдруг щупающая холодом сквозь лукавоеюношеское многословие, еще слышнее: «Мои дела обстоят всё так же скверно. Я начинаю, кажется, страдать чёрной меланхолией. Факт! Этой меланхолии я предаюсь не менее часу в день. Сегодняшний же день она поглотила весь, и я даже сегодня дураком ревел. Всё-таки креплюсь. (...) Водки и вообще вина я ещё не начал пить, хотя почти каждый день бываю в числе приглашённых С. Мамонтовым в трактире, где сижу и молчу, но я готов дать почти честное слово, что, если дела не изменятся, то я начну пить. (...) Татуша, я умру к концу сезона от чёрной меланхолии. Смотрите, плачьте больше! Приходите ко мне на могилу, хотя в те дни, когда вы наперёд уверены, что ни Ершова, ни Глазунова, ни Яковлева у вас не будет. У меня на могиле будет каменная плита (мне это очень хочется), которую поставите, вероятно, вы в память прежней любви ко мне — больше некому за неё заплатить деньги. Вот вы на эту плиту и садитесь. Распустите ваши

волосы! Клянусь своей гордостью, своим самолюбием, своей незамазанной честью (все скверные качества, не подходящие в наше время), что вы будете походить на Офелию. На вашем лице должны быть слёзы, на ваших устах — слова моего романа «Сон», посвящённого вам, в котором мне, между прочим, снились хорошие люди. Насидевшись вдоволь, отправляйтесь в частную оперу на какое-нибудь представление, где я был дирижёр без дирижёрского места. И тут посидите. Измените тут только ваш вид. Здесь ваши глаза должны метать молнии; уста произносить проклятия по адресу погубивших меня. Волосы придётся также привести в порядок, не то будет лирический вид всё-таки, который здесь не у места. Удовольствия вы, конечно, не получите, да это и неудивительно. И не в вашем положении люди от нас не уходят удовлетворённые».

Романсам Рахманинова свойственна определенная нервическая подвижность, большая, чем у Чайковского, осознанность в восприятии времени и работы с ним — появляется характерный эффект минования сильных долей, вытекания мелодической единицы за пределы такта, как растягиваются в нашем восприятии астрономические сутки от утомления, влюблённости или под влиянием северного солнца.

В более зрелых романсах он слышен весь — и узнаваемые оstinato, и трихордовость, которая осознанно стреноживает мелодию, и ощущение длящегося покоя, от которого один шаг до Всенощной, истекающей тёплым светом. В самой безыскусной лирике, среди квинтольного пара фортепианных фигураций, в стихии пения и звонов он сохраняет твёрдость рукопожатия: всегда слышна без отрыва прочерченная линия, которая иногда обрисовывается почти по-барочному чётко.

Свод церковных роспевов, на который ориентировался Рахманинов, сочиняя Всенощное бдение, называется «Обиход»: то самое слово, что, помимо блаженств и отпущений, в повседневной речи приносит с собой щербатую сахарницу, хрустальную люстру, зачехлённую на время поста, визиты соседей. Отплывая на какое-то расстояние от медленно варящегося быта, мы внезапно признаем за ним целую мифологию — ветхая крестильная рубашка, мутные креманки обрастают вдруг музейной пылью, одухотворяются, смывая ненавистную нам плотскость. Совсем простые вещи — сказанные над ними слова, накрытые завтраки, брошенные взгляды — суммируются, больше не представая банальными, «..здесь только Бог да я». И стихи словно и не такие уж барышнины, и чувствуешь вдруг много и сильно: и это — не стыдно.

В оформлении статьи использованы работы художника И. Э. Грабаря